













جامعة الفيوم - كلية دارالعلوم  
قسم الدراسات الأدبية

رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير  
فى الأدب العربى  
بعنوان

# البناء الفنى للشعر الغزلى عند نزار قبانى

إشراف مشارك  
د.فرحان محمد المطيرى

إشراف  
أ.د/أحمد عبدالحميد إسماعيل

إعداد  
محمد عبدالرحمن مصطفى عبدالرحمن

١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م.







## إهداء

إلى.....

أمى.. علمتنى كيف أحب..

أبى.. رحمه الله.. أحيا على صورته القديمة..

عمى.. أشييك حتى بنبرة صوتى.. ولون

عيونى.. وإرهاق جبينى.. وارتعاش

أصابعى..... ومزاجى المعقد...!

محمد عبدالرحمن مصطفى







## شكر وتقدير

أتقدم بأعمق آيات الشكر والعرفان والإجلال للعالم الجليل الأستاذ الدكتور محمد بن عبد العزيز بن محمد، أستاذ ورئيس قسم اللغة العربية بكلية اللغة العربية، بوزارة التعليم وقد عرفته عالماً عظيمًا في الإبداع والنقد والتأليف والترجمة قبل أن أراه. وقد وسعني فضلاً وكرماً قبل أن يراني. وإنه لشرف عظيم ومن مفاخر المجد والسؤدد للباحث والبحث والمشرف والجامعة بالفيوم أن يحضر عالم رائع مثله لمناقشة هذا البحث. فأبعثه أسمى التحيات العريقة التي تليق بمستواه الرفيع. كما أقدم امتناني وتقديري لأستاذي الدكتور عبدالمنعم أبوزيد عبدالمنعم. وقد عرفته أخاً كبيراً قبل أن أعرفه أستاذاً.. وقد شملني بالعون والحب خلال فترة البحث وقبلة وبعده. وأتشرف والبحث أن يقوم أستاذي بالمشاركة في المناقشة.

الباحث

محمد عبدالرحمن مصطفى





## المقدمة..

بسم الله والحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله... الحمد لله الذى علم الإنسان ما لم يعلم وميزه عن كل ما خلق بالعلم والعرفان. والصلاة والسلام على محمد رسوله الكريم الذى جعل من البيان سحراً ومن الشعر حكمة.

إن الكلمة - بتشكيلاتها - هى الوسيلة الأولى للمكاشفة، والشعر هو أرقى أنواع الكلمة وأجمل الفنون الإنسانية، فالقصيدة الشعرية قدرة تأملية توجه الإنسان لاستشراف الحياة وتبعثها فى الطبيعة والكون. ويستطيع الشاعر بالقصيدة أن يبلور العالم فى لمسة إنسانية. وبها يجاول فهم العالم وتفكيكه وإعادة خلقه من جديد على أساس من القلق والتوتر الإنسانى. فالقصيدة قادرة على اختزال العالم. والشعر خلق يبت الحياة فى العدم ليجعل الكون بمخلوقاتة قصائد شعرية ورؤى وردية ونغمات موسيقية ولوحات زيتية تسمو بالوجود إلى الأجل.

سافر الشعر فى الزمن العربى محاطاً بهالة من القداسة، فقد ارتبط منذ نشأته بتحقيق فضائل عليا، وغايات إنسانية سامية، ثم اختلفت هذه الغايات باختلاف العصور الإنسانية، وجاء الإسلام فأبقى الرسول «صلى الله عليه وسلم» على الشعراء، واحتفظ لهم بمكانتهم. فكان للشعر عند العرب مكانته العليا حتى صار (ديوان العرب).

والشعر العربى عبر امتداد جذوره بالنفس الإنسانية ظل الحزن الدفىء للعواطف ما ضمن له البقاء والاستمرار وجعله قيمة فى ذاته، وإن كان للشعر - عامة - أثر عميق فى النفوس، فإن لغرض الغزل - خاصة - أثراً أعمق؛ لأن الحديث عن المرأة أمر تلذه الأسماع، وتميل إليه القلوب، وهذا مركز فى الفطرة الإنسانية، وقد تنبه الشاعر العربى القديم لهذه الخاصية الفطرية فى الإنسان، فوجدناه يستهل قصائده بالغزل، فإذا استيقن أنه ملك الأسماع ولفت الأنظار وشد الانتباه انتقل من الغزل إلى الأغراض الأخرى. (١)

إن حاجة البشرية للحب تؤكد مصداقية العودة مرة أخرى إلى أحضان القيم العليا (الحق، الخير، الجمال)، فليس غريباً أن نبشر بعودة الرومانسية مرة أخرى، ثورية كانت أم عاطفية، فالحب بمعناه العام والخاص - فى جذوره الإنسانية - ورد فى القرآن الكريم فى اثنين وثمانين موضعاً من آياته. (٢) ولأن الشعر العربى لا يزال يحمل بين طياته الكثير كانت هذه المحاولة لدراسة الكلمة عند شاعر معاصر، رأى فى الحرية عن التعبير ولادة لحياة جديدة، فجاء شعره مسكوناً بالحب والجمال والمرأة، متفرداً بنوع جليل من الكلمة، نوع جمع بين رصانة الفصحى وفخامتها وحيوية العامية وحرارتها.. ذلك هو الشاعر نزار قبانى، الذى يعد من أهم الأسماء الشعرية العربية التى ظهرت فى القرن العشرين. صاحب تاريخ شعرى احتل خلاله أكبر مملكة شعرية على مساحة الوطن العربى. فهو شاعر صاحب لغة عظيمة لها خصوصيتها فى مفرداتها وطريقة عرضها ونمط توظيفها ما حقق له نجاحاً جماهيرياً وانتشاراً لا مثيل له.

(١) انظر.. د. نجيب محمد البهيتى: تاريخ الشعر العربى حتى آخر القرن الثالث الهجرى - دار الفكر - القاهرة - ط ١٩٧٠/٤ - ص ١٠٠.

(٢) انظر.. د. أحمد زلط: دراسات نقدية فى الأدب المعاصر - دار الوفاء - الإسكندرية - ط ١٩٩٩/٣ - ص ١٥٤.





نزار توفيق قبباني المولود في ٢١/٣/١٩٢٣م وتوفي في ٣٠/٤/١٩٩٨م.. ولد بدمشق العاصمة السورية في حي الشاعور، ذلك الحي القريب من الجامع الأموي، شاعر مسلم سني، أمه تدعى فائزة، أبوه لم نعثر له على تاريخ مولد، عمه لأبيه أحمد خليل القبباني ١٨٣٥ - ١٩٠٢م كاتب المسرح العربي الغنائي.. في السابعة من عمره التحق نزار قبباني بالكلية العلمية الملكية حيث درس بها حتى حصل على البكالوريا، تلقى علوم العربية وآدابها على يد أستاذه خليل مردم الشاعر السوري المعروف، ووزير المعارف فيما بعد.. ثم التحق نزار بكلية الحقوق بالجامعة السورية، وحصل بها على الليسانس ١٩٤٥م.

تتهيا لنزار قبباني إمكانية مصطلح مدرسة في الأدب العربي، فشعره يضرب بجذوره في الماضي، ويشارك بفاعلية في حاضره، وأخيراً يمتد نحو المستقبل ليؤثر على الأجيال بعده. من هنا اتسمت شاعريته بالجماهيرية ثم الاستمرارية.

أما عن مادة البحث - والذي لا يدعى أنه حاز قصب السبق في ميدان دراسة شعر نزار لكنه يأمل في تسليط الضوء على زوايا جديدة فيه - فهذه الدراسة تدور حول شعره الغزلي أو قصائده في المرأة بعامه. أما شعره السياسي والاجتماعي وكتبه النثرية وأحاديثه وتسجيلاته الصوتية ومقالاته الصحافية فتستمد أهميتها من حيث قدرتها على إثراء البحث بمادة غزيرة تؤكد مواقف البحث من موضوعات الدراسة وجدير بالذكر أن الأعمال الكاملة ودواوين الشاعر المفردة هي مصدر الدراسة ومرجعها الذي استمدت منه مادتها الشعرية.

وعن دواعي البحث وأسباب اختيار هذا الموضوع فهي كالآتي:

- يعد شعر نزار قبباني الغزلي وثيقة أدبية رفيعة المستوى؛ إذ يحمل رؤية إنسانية تنشد استعادة الجمال وعودة الرومانسية، كما تعود أهمية شعر نزار الغزلي في أنه يعبر عن هموم الإنسان وآلامه في مواجهة مشكلة الوجود كفرد.

- حاول البحث جذب الانتباه وإلقاء الضوء - قدر الأمل - على شعر نزار الغزلي، الذي يرى الباحث أنه القيمة الحقيقية للفن في أدب نزار، حيث إن هذا الشعر في حاجة ماسة إلى دراسة محايدة متأنية نظراً لما أثير حوله من معارك أدبية عنيفة. وأياً كانت الدراسات حول شعر نزار قبباني الغزلي فإن متنه الشعري يظل قابلاً للدراسات الجادة كلما تجددت وتنوعت مداخلها، بيد أن الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي يرى أن «هذا الشاعر الجميل المتألق لم يحظ شعره حتى اليوم بدراسة يمكن أن تكون مدخلاً لعالمه الزاخر بالأسرار». (١)

- إذا كانت لغة نزار هي التي حققت هذه الجماهيرية والاستمرارية إثر خصوصية تميز بها، فأين تكمن هذه الخصوصية؟ وما هي أدواته وتقنياته في تشكيل لغته؟ من أجل ذلك كانت هذه المحاولة التي تتلمس خطاها للبحث في تكوينات الكلمة عند الشاعر نزار قبباني.

- كما كانت طبيعة الشاعر وشعره يغريان الكثيرين بالبحث، فنزار قبباني يبدو دائماً وكأنه متناقض. وبالرغم من ذلك فإنه لم يزل حظه من النقد المنصف الأمين بعد، فعندما نقرأ





لمحيى الدين صبحى كتابه «نزار قباني شاعراً وإنساناً» نجد أننا أمام معجزة شعرية وإنسانية فهو ملهم ولا يدانيه على الأرض شاعر. وعلى النقيض عندما نقرأ للدكتور خريستو نجم «النرجسية في أدب نزار قباني» نجد أننا أمام شخص باهت الملامح نرجسى مريض، وشعره ما هو إلا إفراز لتلك النرجسية وهذا المرض، وأنه سادى يتلذذ بتعذيب الآخرين. وهذا ما رده شاعر النابلسي في كتابه «الضوء واللعبة». استكناه نقدي لنزار قباني، وأخيراً جهاد فاضل بكتابه «فتافيت شاعر» و«نزار قباني.. الوجه الآخر». ومثل هذه الدراسات ينقصها الإنصاف والحيدة؛ لأن محيى الدين صبحى لم يقدم أسباب إنصافه المنحاز لنزار قباني، وكذلك الآخرون لم يستطيعوا إقناعنا بما يقولون فأدلتهم إما فلسفية بعيدة عن شعر نزار أو سطحية لا ترقى إلى البحث العلمى الأصيل.

انصب جل اهتمام البحث على دواوين الشاعر وكتبه، لكن البحث مدين لجهود سابقة متنوعة بقدر تنوع مدارس الشعر العربى، ومناهج النقد الأدبى، حتى لا تنشأ أراؤنا من فراغ، مثل الدراسات السابقة الذكر لمحيى الدين صبحى، وخريستو نجم، وشاكر النابلسي، وجهاد فاضل. كذلك فقد ساهمت بعض الدراسات فى الكشف عن تجربة نزار قباني الشعرية خاصة فيما سجلته من ملاحظات حول: طريقته فى بناء قصائده، البنية التركيبية لبعض أشعاره، بعض الألفاظ الأكثر وضوحاً فى شعره، تشكيل الصورة الشعرية ومستوياتها ومصادرها. مثل دراسات: عبدالرحمن محمد الوصيفى «نزار قباني شاعراً سياسياً»، ومحمود مخيمر على التونى «البناء الفنى للشعر السياسى عند نزار قباني»، وبروين حبيب عبدالرسول «تقنيات التعبير فى شعر نزار قباني»، وعزة محمد أبو النجا «ظواهر غزلية وسياسية واجتماعية فى شعر نزار قباني». وتأتى عبر ذلك دراسات انطباعية عديدة من خلال كتب وكتيبات تنتشر لدى الباعة وعلى أرصفة الشوارع، وتتناول نزار قباني بتحليل نماذج الشعرية فى المرأة والسياسة تحليلاً انطباعياً صادراً عن وجهة نظر مع نزار قباني أو ضده.

بالطبع.. مثل هذه الدراسات التى تناولت شعر نزار قباني لم يتجاهلها البحث، وإن كان - أيضاً - لم يتخذ منها مرجعاً أصيلاً فى التعرف على شعره، بمعنى جمع محصلة تلك الدراسات والتنسيق بينها. إن البحث ينطلق - إذن - من النص الشعرى مع وعى بحصيلة المتابعة النقدية لشعر نزار قباني من ناحية، ثم يعمل على اختراقها وتجاوزها من ناحية أخرى. ومن هنا كانت دراستنا للبنى الفنية فى شعر نزار قباني الغزلى إكمالاً لهذه الدراسات من ناحية، وفتحاً لآفاق أخرى فى شعره من ناحية أخرى.

وقد جاء البحث - تحت عنوان «البناء الفنى للشعر الغزلى عند نزار قباني» - محاولاً قدر الجهد أن يكون شعر نزار قباني هو المقياس والمعيار، فاعتمد التحليل اللغوى والإيحائى فى شعره كى يصل إلى رؤيته الإبداعية وأسرار الشعرية فى لغته بعيداً عن الهوى. وقد اقتضت طبيعة البحث تقسيمه إلى تمهيد يسلط الضوء على أهم الملامح الموضوعية فى شعر نزار قباني الغزلى، ثم متن البحث من فصول أربعة تحمل الدراسة الفنية لهذا الشعر، وخاتمة تختصر أهم ما جاء بالبحث وتشير إلى أهم نتائجه والجديد فيه وبعض المقترحات التى توصى بها الدراسة.





التمهيد.. وهو دراسة موضوعية كمدخل عام للدراسة الفنية لشعر، نزار قباني، وعرضت فيه إلى ثلاثة مباحث: المبحث الأول يوضح مفهوم نزار للشعر وعوامل اختياره لفن الغزل، وعلاقة الشعر الحميمة بالغزل، وبعض معالم الذاتية في شعر نزار الغزلي، وصورة الحب عند نزار ورؤيته للعالم، ثم رمز الجنس في سياسة المرأة، ولمحة عن التبغ في شعره الغزلي. أما المبحث الثاني فتناول أنواع الغزل لدى نزار قباني وهو نوعان: غزل المرأة وغزل المدينة، والأول منه حسی صريح ومظاهره مثل «التغزل بأعضاء جسد المرأة، التغزل بأثوابها وأدوات زينتها، التغزل في نهديها». ومنه وجداني عفيف ومظاهره مثل «تأليه المرأة، الحزن في غزله، الاهتمام بوجودان المرأة». أما غزل المدينة مثل شعره في بعض العواصم العربية مثل «دمشق، بيروت، القاهرة». ثم يأتي المبحث الثالث كمتابعة موضوعية في النقد حيث «غزل نزار قباني في ميزان النقد».

الفصل الأول «الأسلوب الشعري».. وانقسم ثلاثة مباحث، الأول حيث تنوع الأساليب أو التراكيب الأسلوبية في غزل نزار من طوابع أسلوبية تنزع إلى القديم مثل «القافية والروي، بعض الأغراض» وطوابع أسلوبية تنزع إلى الجديد مثل «اللغة، التلقائية والهمس، الموسيقى التصويرية». ثم يأتي المبحثان الثاني والثالث لدراسة أهم السمات الفنية التي تمتع بها أسلوب نزار قباني من الوضوح والجمال.

الفصل الثاني «اللغة الشعرية».. ويضم ثلاثة مباحث، الأول منها يدور حول لغة شعر الغزل من خلال دراسة المعجم الشعري وأهم حقوله الدلالية من «الحب، الحياة والموت، الحزن والفرح، المفردات التراثية، المفردات الأجنبية، اللغة الحسية». أما المبحث الثاني فيتوقف عند بعض الظواهر اللغوية في غزل نزار مثل «الصياغة القانونية، لغة الأنا، التكرار، القص والحوار الداخلي والخارجي، وظواهر أخرى مثل: الأبيجراما وشكل النص، الطباق»، ذلك عبر طرق الملاحظة والإحصاء والتحليل. ويتناول المبحث الثالث مستوى الأداء اللغوي في غزل نزار قباني من خلال اللغة النزارية التي تميز بها والتي أسماها «اللغة الثالثة»، ثم دراسة مستوى الأداء اللغوي بين «الشعرية والنثرية» ومناقشة بعض الآراء التي ترمي الشاعر بالنثرية في بعض قصائده وهبوطه إلى التقريرية، والتوقف عند بعض «الماخذ اللغوية» التي وقع فيها الشاعر. ويأتي «تنوع معجم الغزل» لشغل مساحة من البحث؛ رداً على اتهام نزار قباني من قبل بعض النقاد بأن معجمه الشعري لا يتجاوز مائتي مفردة. معتمدين في ذلك على مدى اتساع هذه المفردات وانحسارها.. ووقف البحث عند مدى ارتباط اللغة بالحالة النفسية في «الدالة النفسية للمفردات» في غزل نزار قباني.

الفصل الثالث.. ويأتي هذا الفصل لدراسة الصورة الشعرية في غزل نزار قباني، ويبدأ بمقاربة نظرية عن الصورة الشعرية قديماً وحديثاً. ثم ثلاثة مباحث الأول منها عن الصورة التقليدية ومدى اعتمادها في غزل نزار قباني من «التشبيه، الاستعارة، الكناية، المجاز، التشكيل بالمقابلة» وفي هذه الصورة ركزت على الخيال والتجسيد فيها، وأوضحت التشخيص والتجسيم والصور المركبة وقمت بتحليلها. أما المبحث الثاني فقد اهتم بدراسة الصورة الحديثة وتطورها في غزل نزار قباني عبر مقدمة صغيرة ثم «الرمز وتوظيف التراث»، وقد درست توظيف التراث الديني والتاريخي والأدبي والأسطوري في غزله على





أنها رموز تراثية، كما فعل ذلك غير باحث؛ لأن الشخصيات التراثية لها إحياء الرمز وقوته، فهي لا تعبر عن نفسها بل ترمز لتجارب معاصرة. ثم تناول البحث بعض وسائل تشكيل الصورة الحديثة في غزل نزار مثل «تراسل الحواس، النزعة الدرامية، التصوير باللون ومزجه بتراسل الحواس، التشكيل الطباعي أو التشكيل المكاني وإنتاج المعنى». وأخيراً يأتي المبحث الثالث تحت عنوان «صورة الغزل في ميزان النقد الحديث» ليحمل فنية الصورة من خلال عناصرها وخصائصها وما طرأ عليها من تطوير مثل «تعبير الصورة الشعرية عن التجربة الشعرية، مدى ارتباط الصورة بموضوع القصيدة والخط الشعوري العام»، كما عرض للصور المعيبة فنياً في غزل نزار مثل التشابه الحسي والخطابية والمباشرة.

الفصل الرابع.. ويأتي لدراسة الموسيقى الشعرية في غزل نزار قباني، ويتناول البحث البنية الإيقاعية بتقديم نبذة مختصرة عن الموسيقى والشعر، وانتقالها من الاعتماد على الوزن والقافية إلى الاعتماد على الشعرية المعاصرة بإدخال عناصر أخرى خلال الوزن والقافية. ثم الدراسة التطبيقية للموسيقى في غزل نزار عبر ثلاثة مباحث تحليلية، الأول في موسيقى الشعر لدى نزار قباني، ويحتوي هذا المبحث على دراسة الموسيقى في غزل نزار قباني بنوعيتها «الخارجية والداخلية» حيث تمثلت موسيقاه الخارجية في الوزن والقافية، والداخلية في مماثلة الأصوات لمعانيها. كذلك دراسة بعض وسائل التعبير الموسيقي في غزل نزار قباني والتي تميز بها، مثل حروف المد والتخوين، والترديد الصوتي. والوقوف على لغة الغزل عند نزار قباني في القصيدة العمودية والشعر الحر وقصيدة النثر، وبراعة نزار قباني في جميع الأشكال. ثم تناول البحث موقف نزار قباني من التجديد في موسيقى الشعر وعرض بعض ظواهر التجديد الموسيقي الذي أحدثه نزار قباني في موسيقى الشعر العربي وإن كان تجديداً طفيفاً شارك فيه بعض الشعراء المعاصرين، ومن هذه الظواهر في التجديد الموسيقي عنده «المزج بين بحرین مختلفين في القصيدة الواحدة، المزج بين الشكلين العمودي والحر في القصيدة الواحدة، استخدام القالب الموحد ذي القافية الواحدة واستخدام القالب المقطعي ذي القوافي المتعددة، التجديد في موسيقى القافية المقيدة، استخدام البحر تاماً ومجزئاً في البيت الواحد، تكرار بيت بعينه أكثر من مرة في القصيدة». ثم يأتي المبحث الثاني لدراسة الأوزان والبحور والأنماط العروضية التي صاغ عليها الشاعر قصائده، عبر إطلالة سريعة عن فكرة العلاقة بين الوزن والحالة النفسية. ثم دراسة الوزن عبر إحصاء البحور الشعرية في دواوين الشاعر، ودلالة شيوع بعضها في شعره دون البعض الآخر، والتوصل إلى بعض النتائج مثل «احتفاظ الرجز بالمرتبة الأولى في الاستخدام لدى نزار قباني، المتقارب في المرتبة الثانية، غلبة الأوزان البسيطة» ذلك بعمل جداول إحصائية للبنية الإيقاعية وتطورها في شعره الغزلي. كما رصد البحث بعض متغيرات البنية الإيقاعية وانجرافاتهما في غزل نزار قباني من خلال «الضرورة الشعرية وتجاوزات موسيقية» حيث أشرت لأخطائه العروضية القليلة مثل «(فاعل) في حشو الخبيب، (مستفعلان) في ضرب الرجز» وقد ركزت في هذا الموضوع على مثالب الشعر الحر؛ لأنها أصبحت تجاوزات كل الذين يكتبونه. كما وقف المبحث الثالث عند تناول القافية في غزل نزار جودتها وخصائصها، ودراسة قوافيه بأنواعها المختلفة، وإجراء إحصائية للقوافي التي





اعتمدها نزار قباني فى غزله، وأهم دلالاتها وعيوبها وظواهرها من مثل التصريح والتدوير والتضمين.

وأخيراً.. تأتى الخاتمة التى حاول فيها الباحث تلخيص أهم نقاط البحث، ورصد بعض النتائج التى توصل إليها، ومقترحات الرسالة. ثم قدم الباحث ثبوتاً للمصادر والمراجع التى اعتمدها فى دراسته. ثم فهرست حاول الباحث قدر الإمكان أن يكون تفصيلياً.

هكذا مع تطور مراحل البحث كانت هذه المحاولة التى تطمح إلى أن تقدم رؤية فى الشعر العربى المعاصر من خلال البحث فى البنى الفنية فى الشعر الغزلى عند نزار قباني، ولا يعنى كون البحث يطبق على شخصية واحدة أنه بحث خاص؛ لأن التصورات والنتائج النظرية فى واقعها إسهامات تصدق على نزار قباني وعلى غيره من الشعراء. وتتخذ هذه الدراسة من تصور النص الشعري بناءً فنياً متعدد العناصر أساساً منهجياً فى التعامل مع غزل نزار قباني.

لقد حاول البحث دراسة غزل نزار قباني دراسة شمولية متعددة المناحي والاتجاهات؛ لذلك خاض اتجاهات نقدية ومناهج عديدة؛ ليسبر أغوار النصوص الشعرية ويستبطن عوالمها.. فأخذ من كل اتجاه نقدي بما يفيد البحث ويعمقه، والأساس هو مدى حاجة النص الشعري على اختلافه. إذ شملت عينة البحث كل ما كتبه نزار قباني عن المرأة غزلاً ونقداً وتحريضاً وعلى لسانها، شعراً عمودياً وحراً وقصيدة نثر. خالصين إلى اعتماد منهج التحليل الأسلوبى البنيوى. والبحث مدين كذلك للنقد الجمالى فى غير قليل من أجزائه، وذلك لما فى شعر نزار قباني من قيم جمالية تقتضى التوقف أمامها بشكل أو بآخر. مستمداً فى ذلك إجراءاته من بلاغة الخطاب وعلم النص، ومستفيداً فى بعض مساحات النص من بعض المعطيات المعرفية كالفلسفة والتراث والأساطير والموسيقى والسينما، فالشعر - فى الأصل - عملية بناء فنى تتم عبر عناصر متعددة من «أسلوب، لغة، صورة، وموسيقى». على أن القول بتعددية عناصر البناء الشعري لا يعنى انفصلاً واستقلالاً لها بقدر ما يعنى تركيباً متداخلاً متكاملًا تتحقق فيه بنية النص.

وإزاء تعدد مستويات النص الشعري وعناصره وما تتسم به من تداخل وانسجام لتحقيق البنية الشعرية لجأ البحث إلى علوم وحقول معرفية مختلفة للإحاطة بطبيعة البناء الشعري فلجأ إلى التحليل البنيوى للوقوف على علاقات تلك العناصر والظواهر والمستويات البلاغية والنحوية فى إنتاج دلالة النص. غير أن «الدراسات الأسلوبية تعطى انطباًجاً قوياً فى كثير من مراحلها بأنها ليست سوى تحصيل حاصل، وتكرار الحديث عما هو معروف بالحدس، إذ إنها تحاول توصيف التضاريس اللغوية البارزة للعيان فى النصوص، فهى تتذرع بنسبة عالية مما هو معلوم لتصل إلى إضاءة مساحة ضيقة من المجهول المعرفى». (١) لذلك فإن البحث - عبر صفحاته - لم يقتصر على المنهج الأسلوبى البنيوى فقط بل أفاد من كل مناهج

(١) د. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة - دار قباء - القاهرة - ١٩٩٨ - ص ٦٤.



البحث الأدبي، حيث أفاد البحث من المنهج الجمالي في الوقوف على مستوى الأداء الشعري عند نزار قباني، والمنهج التاريخي أعان الباحث في تتبع خيوط الإبداع الغزلي عند الشاعر ونموه وتطوره عبر تاريخ إنتاجه، كما يعين المنهج النفسي في الوصول إلى الأبعاد التي شكلت مواقفه الشعرية، أما المنهج الاجتماعي فقد أفاد البحث منه في إبراز دواعي الإبداع الغزلي الحسى الصريح. كذلك يعن للبحث أن يعترف بأنه في هذه المرحلة من الكتابة غلبت عليه طوابع المنهج الوصفي التجميعي.

وبعد.. فإن الحمد لله الذي هداني إلى حب الأدب العربي وسخرني لخدمة اللغة العربية. وأخيراً.. يتقدم صاحب البحث بالشكر والعرفان لكل من قدم عوناً وإفادة خلال مرحلة البحث. ويشكر أستاذه الجليل الأستاذ الدكتور أحمد عبدالحميد إسماعيل الذي شاركني هم الكتابة وكان كالأب الحنون الذي يعلم ابنه السير - لأول مرة - على قدميه.. فكان دائماً يقف بجانبى عن بعد حيناً، وعلى قرب أحياناً، ويسندنى عندما أعثر، ويسارع فينتشلنى عندما أشرف على الوقوع. وقد أمدنى بكتبه كثيراً ومنها رسالته للماجستير «عبدالله البردوني.. حياته وشعره»، وأكرمنى فى بلدى. وقد تعدت إفادتى وتعلمى منه الناحية العلمية إلى كثير من نواحي الحياة، فإليه منى الشكر والعرفان وله من الله خير الجزاء.

وقد كان لأستاذى الدكتور فرحان محمد عمار المطيرى فضل كبير في توجيهى الوجهة العلمية الصحيحة من حيث سعة صدره ودمائة طباعه ودقة ملاحظاته وسداد آرائه، وإنى لمدين له بفضل الحرص والتوجيه.

والله أسأل السداد فى القول، والإخلاص فى العمل، فهو حسبى ونعم الوكيل.

محمد عبدالرحمن مصطفى





# التمهيد

فى الشعر الغزلى عند نزار قبانى

- ١- المبحث الأول: فى الغزل والشعر.
- ٢- المبحث الثانى: أنواع الغزل فى شعر نزار.
- ٣- المبحث الثالث: شعر نزار الغزلى فى ميزان النقد.





## المبحث الأول فى الغزل والشعر

### فى مفهوم الغزل والشعر عند نزار قبانى

لا مرأى أن نزار قبانى قد اهتم بالمرأة فى شعره اهتماماً فائقاً، وجملة إنتاجه الشعرى يؤكد ذلك، ففى شعره طائفة كبيرة جداً أوقفها على شئون المرأة وأحوالها، وعبر عن أدق مشاعرها.. وهناك من يؤكد أن الاتجاه العاطفى هو الاتجاه الحقيقى لشعر نزار ومن ثم فإن شاعر المرأة هو أنسب لقب يطلق على نزار قبانى «وقد أكثر نزار قبانى الحديث عن الحب معتبراً إياه عالماً ذا أبعاد متميزة تكلف له الوجود المستقل فى شعره حتى سماه بعضهم (شاعر الحب) وسماه آخرون (شاعر المرأة) وغير ذلك من تسميات، وكان بعضهم يرى أنه رسم بهذه التسميات العالم الشعرى الذى يميز الاتجاه الشعرى عند نزار، كما كان البعض الآخر يرى أن نزاراً شغل بقضية الحب حتى ألهمته عن القضايا الكبرى فى العالم العربى». (١) وينسب الناقد إيهاب العزازى للأستاذ العقاد أنه أوقف اهتمام نزار قبانى على المرأة حيث قال عنه: «إنه دخل مخدع المرأة ولم يخرج منه». (٢)

ونزار قبانى الذى غنى للجمال والحب والجسد حتى اشتهر بأنه شاعر الحب والحسية العربية الأول لانعدام أن نرى لديه ملامح الحزن والأسى فنحن «نلمح وراء كل ذلك أحزان العصر، يقول نزار فى رسالته إليّ: (لا أعرف لماذا اخترت المرأة والغزل موضوعاً أساسياً لفنى، هناك أنواع من الضغوط الداخلية لا تعرف تفسيراً لها)، إنه تعبير دقيق عما يحسه نزار». (٣) فهذه شهادة رسمية بقلم نزار يعترف فيها أن الغزل هو موضوعه الأساسى.

أما عن الشعر بوصفه فناً عند نزار قبانى فإن نزار قبانى يعتبر الشعر قلبه، ويصرح بذلك فى تصديره لأول ديوان كتبه فى حياته «قالت لى السمراء» عام ١٩٤٤، حيث يقول:

قلبي كممنفضة الرماد.. أنا  
شعري أنا قلبي.. ويظلمنى

من لا يرى قلبي على الورق. (٤)

وشعره هذا - قلبه - بطبيعة الحال متعلق بغيريته الإنسانية - الجنس - سر البقاء والوجود لهذه السلالة البشرية على وجه الأرض.. لذلك لا غضاضة أن نراه يعبر عنه صراحة فى احتياجه للآخر كى يشبع جوعاً فيه منذ البدء:

هو الجنس أحمل فى جوهرى  
هيولاه من شاطئ المبتدا.

بتركيب جسمى جوع يحسن  
لآخر.. جوع يمدُّ اليــــدا. (٥)

وفى هذه النظرة رؤية اجتماعية، حيث تتكلم عن جنس الإنسان وحاجته للآخر؛ لذلك رأى

(١) إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربى المعاصر - سلسلة عالم المعرفة - الكويت - ١٩٧٨ - ص ١٧٦.

(٢) إيهاب العزازى: أهات نزار قبانى - دار الحسام - القاهرة - ط ١٩٩٧/١ - ص ١٠١.

(٣) ماهر حسن فهمى: نزار قبانى وعمر بن أبى ربيعة (دراسة فى فن الموازنة) - دار نهضة مصر - القاهرة - ١٩٧١ - ص ٤٧.

(٤) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - الجزء الأول - منشورات نزار قبانى، بيروت - الطبعة الأولى، سنة ١٩٧١ - ص ١٥.

(٥) نفسه - ص ١٧.



علماء الاجتماع أن الإنسان اجتماعي بطبعه.  
والشاعر منذ البداية يصرح أنه في فن الشعر قد لا يكون النجم الأوحى ولا البطل الخالد،  
وإذا قيل عنه - فقط - إنه يحس كفاه.  
عزفت، ولم أطلب النجم بيتاً ولا كان حلمي أن أخلدا.  
إذا قيل عني: «أحس» كفاني ولا أطلب «الشاعر الجيد» (١).  
هذا هو ما قاله في أولى قصائده لأول دواوينه في قصيدة تحت مسمى «ورقة إلى القارئ».

وإذا كان الباحث يرى أن نزار قباني شاعر غزلي بحكم اهتمامه بالمرأة، فإن ماهية الشعر وغايته عند نزار قباني تمثل جانباً مهماً، ومحاولة البحث عن هدف محدد للقصيدة ينال عناية فائقة في شعره في المرأة، فمشوار نزار الطويل يثير دارسى شعره لمعرفة رسالة هذا الشعر ومدى نجاح الشاعر في تحقيق غاية القصيدة ورسالتها.  
ونزار قباني - في محاولته التلاحم مع القارئ - كثيراً ما يقدم - شعراً ونثراً - تعريفات متنوعة لمفهوم الشعر عنده، ولعل نتاجه الأدبي وعناوين دواوينه الشعرية وكتبه النثرية دليل على حرصه على بث مفهوم الشعر عنده مثل كتبه (ماهر الشعر، الشعر قنديل أخضر، رحلتى مع الشعر) كذلك دواوينه (قصائد، قصائد متوحشة، قصائد مغضوب عليها، قصيدة بلقيس، أشعار مجنونة، أشعار خارجة على القانون، الرسم بالكلمات) ومقالات الشاعر وأحاديثه زاخرة بتعريفه لمفهوم الشعر ورسالته.

وبداية يرفض نزار قباني تعريف القدماء للشعر على أنه قول أو كلام موزون مقفى، فالشعر عنده ليس مجرد كلام فنجدته يقول: «قرأت في طفولتى تعاريف كثيرة للشعر، وأهزل هذه التعاريف: الشعر هو الكلام الموزون المقفى.. أليس من المخجل أن يلحق المعلمون العرب تلاميذهم في هذا العصر عصر فلق الذرة، ومراودة القمر.. مثل هذه الأكاذوبة البلهاء؟ ماذا نقول للشاعر.. هذا الرجل الذى يحمل بين رئتيه قلب الله، ويضطرب على أصابعه الجحيم؟ وكيف نعتذر لهذا الإنسان الآله الذى تداعب أشواقه النجوم.. وتفرغ تنهداته الليل.. ويتكى على مخدته الصباح؟ كيف نعتذر له بعد أن نقول له عن قصيدته التى حبكها من وهج شرايينه، ونسجها من ريش أهدابه: إنها (كلام)» (٢).

هكذا يرفض نزار - مبدئياً - تعريف القدماء للشعر، وعن محاولته فى تعريف أو تحديد مفهوم الشعر وماهيته يقول: «ليس عندى نظرية لشرح الشعر.. ولو كان عندى مثل هذه النظرية لما كنت شاعراً.. إن المعرفة بما نفعله يعطل الفعل، تماماً كما يرتبك الراقص حين يتأمل حركة قدميه» (٣) فالشعر لديه ليس مجرد نظرية يجب تعريفها لذلك يقول: «لا أجراء

(١) نفس المصدر - نفس الصفحة.

(٢) نزار قباني: قصتى مع الشعر - منشورات نزار قباني - بيروت/لبنان - ط٢/١٩٩٧ - ص ٢٠.

(٣) نفسه - ص ٢١.





على تحديد جوهر الشعر: لأنه يهزأ بالحدود.. ثم ماذا يضير الشعر إذا لم نجد له تعريفاً؟ « إن الشعر فى عقيدته: «كهربة جميلة لا تعمر طويلاً.. تكون النفس خلالها بجميع عناصرها من عاطفة وخيال وذاكرة وغريزة مسربلة بالموسيقى.. ومتى اكتست الهنيهة النفسية ريش النغم كان الشعر». (١)

ونزار قباني فى مفهومه للشعر أنه صدمة ودهشة وزلزال حتى شعر المرأة بالنسبة له كان حرباً ومعركة عنيفة إذ يقول: «أنا أرى أن الكتابة عن المرأة هى قتال بالسلاح الأبيض، فهى معركة تاريخية..... أنا أعتقد أن الشعر المؤلف لا أهمية له.. الشعر هو فن إحداث الدهشة بالآخرين..... فأنا كل قصيدة أكتبها تثير زوابع وحرائق لأنى أصدم عواطف الناس وقناعاتهم الراكدة.. حدث هذا منذ أول قصيدة كتبتها وهى (خبز وحشيش وقمر)، وبسبب هذه القصيدة جرت محاولات لطردى من وزارة الخارجية، ونوقشت هذه القصيدة فى المجلس النيابي السوري واستدعونى من لندن وأنا دبلوماسى هناك، ولأول مرة بتاريخ البرلمانات ينعقد البرلمان لكى يناقش قصيدة وتقرأ بداخله وتدخل فى المحاضر.. يعنى أنا دائماً أحدث زلزالاً بقصائدى..» (٢)

فالشعر عند نزار قباني قضية كبيرة يهدف من خلالها لأداء رسالة مرعبة خطيرة.. وارتباط الشعر لديه بالمرأة وجسدها المثير من أهم الرسائل التى تسعى لأجلها كقضية وجودية تعبر عن النفس الإنسانية ومشكلة الكون الذى تحيا فيه، وأيا كان الموضوع الذى يتناوله الشاعر هو مباح، فالشاعر أو الفنان بصفة عامة له مطلق الحرية فى القضية التى ينظر إلى الكون من زوايتها «فالشعر يحيط بالوجود كله، وينطلق فى كل الاتجاهات فترسم ريشته المليح والقبيح، وتتناول المترف والمبتذل، والرفيع والوضيع، ويخطئ الذين يظنون أنه خط صاعد دائماً؛ لأن الدعوة إلى الفضيلة ليست مهمة الفن بل مهمة الأديان وعلم الأخلاق، وأنا أومن بجمال القبح، ولذة الألم، وطهارة الإثم، وهى كلها أشياء صحيحة فى نظر الفنان، وتصوير مخدع مومس وارد فى منطق الفن ومعقول، وهى من أسخى مواضيع الفن، وأغزرها ألواناً، أما المومس من حيث كونها إناء من الإثم وخطأ من أخطاء المجتمع، فهذا موضوع آخر تعالجه المذاهب الاجتماعية وعلم الأخلاق». (٣)

رغم أن نزار قباني سلفاً أكد فى رسالته إلى الدكتور ماهر حسن فهمى أنه لا يعرف لماذا اختار المرأة موضوعاً أساسياً لفنه، فإنه فى تفسيره لهذا الاختيار يقترب من رؤية أفلاطون حيث يقول: «فالذى يحب امرأة يحب وطناً، والذى يحب وجهاً جميلاً يحب العالم.... إن كتابتى عن المرأة لا تعنى بشكل من الأشكال أننى وقعت معاهدة أبدية مع جسدها...» (٤)

(١) سامى الكيالى: الأدب العربى المعاصر فى سورية (١٨٥٠ - ١٩٥٠) - ص ٥١.

(٢) أمينة صبرى: (حديث الذكريات) الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠١ - ص ١٠٥.

(٣) من كلام نزار قباني، نقلاً عن: أحمد زكى أبو شادى: (شعراء العرب المعاصرون) - الطبعة الأولى - سنة ١٩٥٨ - دار الطباعة الحديثة - ص ١٥٨.

(٤) نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة - منشورات نزار قباني - بيروت - ط ١/١٩٩٢ - ج ٧ - ص ٤٢١.



ونزار قباني في معرض آخر يؤكد أن مشكلة العالم العربي ومشكلة فلسطين مثلاً - بل مشكلة العالم كله - هي قضية أو مشكلة جنسية تبعاً للتفسير الفرويدي «وإذا كان فرويد النمساوي المتحضر قد فسر العالم كله تفسيراً جنسياً، وربط الإنسان والحضارة بشجرة الجنس، فماذا تنتظرون من عربي مثلي أن يفعل؟ أشعر كلما سافرت في جسد حبيبتي أنني أشف وأتطهر، وأدخل مملكة الخير والحق والضوء...» (١).

وقد غضب نزار من العقاد حيث يرى أن أستاذنا العقاد واحدٌ من هؤلاء الذين لم يفصلوا الكتابة عن الكاتب، بل اتهم العقاد بالازدواجية في معياره النقدي يقول: «ازدواجية المثقفين جعلت العقاد ينتقدني ويعيب عليّ أنني دخلت مخدع المرأة ولم أخرج منه»، في حين كان موقف توفيق الحكيم «موقفاً متقدماً فنياً وحضارياً على موقف أستاذنا العقاد» (٢) ويؤكد الشاعر سخطة على بعض النقاد العرب الذين لا يرون إلا أشعاره الجنسية فقط وذلك في رده على اتهامه بالنزعة الشهريارية في أشعاره كقصيدة الرسم بالكلمات فيقول: «إني أعتبر قصيدة الرسم بالكلمات من أكثر قصائد ارتفاعاً وحضارة وأخلاقية، ولكن ماذا أفعل إذا كان النقد العربي يرى عباأتى النسائية ولا يرى عباآت أحزاني» (٣).

لذلك نرى الشاعر - نثراً (كما سبق) وشعراً (كما سيأتي) - يدافع عن فنه وشعره بأنه ليس أسير جسد المرأة فقط ويتهم من يقول ذلك بالغباء وقصور التفكير: ويقول عن الأغبياء:

إني دخلت إلى مقاصير النساء وما خرجت.

ويطالبون بنصب مشنقتي

لأنني عن شئون حبيبتي شعراً كتبت. (٤)

والشاعر نزار قباني في شعره عن المرأة لم يقصد إلى امرأة معينة بذاتها بجسمها باسمها بل اقترب بفنه من فن المسرح خاصة الأساطير في المأساة اليونانية القديمة حيث نلمح عنده عنصر أو حس الشمولية العام الذي يغطي كافة نفسيات الجنس البشري. فهو يتكلم عن قضية الإنسان والوجود بوجه عام من زاوية المرأة، وقد يكون ذلك سر ذيوعه وسيطه الجماهيري. فهو مع احترامه للمرأة لم يقصد من كلامه جسدها بمعناه العادي الكلاسيكي الضيق الذي ينظر إليه الرجل العادي نظرة رغبة وشهوة جنسية فقط «إن كتابتي عن المرأة لا تعني بشكل من الأشكال أنني وقعت معاهدة أبدية مع جسدها، فالحب عندي عناق للكون وعناق للإنسان» (٥) فإن ذلك ليس طموحه أن ينكب على واحدة بعينها وينهكها ويقتلها

(١) نفسه - ص ٢١١.

(٢) د. عبد الباسط سعيد عطايا: الرؤى النقدية عند نزار قباني (تنظيراً وإبداعاً) - مطابع الولاة الحديثة بشبين الكوم - ٢٠٠٠ - ص ١١٥.

(٣) نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة - منشورات نزار قباني، بيروت - ط ١/١٩٩٢ - ج ٨ - ص ٤١٠.

(٤) نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة - منشورات نزار قباني، بيروت - ط ١/١٩٧٤ - ج ٩/٣.

(٥) نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة - ج ٧ - ص ٤٢١.





شعرا وغزلاً كما هو الحال لدى كثير من شعراء الغزل العذري القديم والرومانسي الحديث، فهو إنسان يحس بمشاعر كثيرة أخرى بجانب الحب وهو بارع رائع ماهر في التعبير عن كل نوع من أنواع المشاعر التي يحسها «إننى شاعر الرجل والمرأة والعلاقات الإنسانية جميعاً، وأنا - مع حبي العظيم للمرأة - لا أريد أن أختنق بهذا الشكل المجانى، ولا أقبل أن تفرض على الإقامة الجبرية فى داخل الجسد النسائى وحده، إن طموحى أن أكون فى جسد العالم كله». (١)

### معالم الذاتية فى شعر نزار قبانى

الذاتية من أهم خصائص الأدب. (٢) والشعر أقرب أنواع الأدب إلى الذاتية حيث إن الشاعر يجد نفسه مدفوعاً إلى هذا النوع من التعبير «إن حالته الوجدانية هى التى تجعله فى وضع يكون فيه التعبير الشعري هو التعبير الوحيد الكافى». (٣) ويمكن أن نلمح معالم الذاتية عند كبار الشعراء دون غيرهم «فهم الشاعر الكبير أولاً هو الإفصاح عن نفسه، كيفما كانت تلك النفس». (٤) وليس المقصود بالذاتية هنا «أن يقتصر الشاعر على التعبير عن ذاته وعواطفه وتجاربه الخاصة بل أن يكون للشاعر كيان مستقل ونظرة متميزة للحياة والناس». (٥)

الذاتية هنا أمر طبيعى جداً فى الفن والأدب بصفة عامة وفى الشعر بصفة خاصة، فهى صفة موجودة فى النفس البشرية لكن قد تتحدد وتتبلور هذه الصفة فى خاصية فنية أو فى حالة نفسية خاصة هى النرجسية وتظهر عند الأديب والفنان، فالفنان أكثر من يحس هذه الصفة النفسية المتعالية حيث «لم يصل كاتب انساق فى عمله إلى التمدح بنفسه إلى مستوى الفنان». (٦) ونزار قبانى شاعر كبير يملؤه الكبرياء، معجب بنفسه عابداً لذاته:

مارست ألف عبادة وعبادة فوجدت أفضلها عبادة ذاتى. (٧)

يعتز بنفسه وبشعره، ويتباهى به لأقصى درجات الهيام والتقدير، فهو شاعر نرجسى بالمعنى النفسى، وقد نالت نرجسية نزار قبانى عناية النقاد واهتمام الباحثين حتى أن الدكتور خريستو نجم حصل على درجة الدكتوراه فى دراسة تحت عنوان «النرجسية فى أدب نزار قبانى» كما أن الدكتور محمد مصطفى هدارة تحدث وأفاض فى كتابه «دراسات ونصوص فى الأدب العربى» عن صورة نزار قبانى على أغلفة دواوينه.

(١) نفسه - ص ٥٤١.

(٢) انظر د. أحمد السعدنى: نظرية الأدب - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط ١/ ١٩٩٠ - ص ١ وما بعدها.

(٣) د. عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه - ص ١٢٨.

(٤) محمد مندور: فى الأدب والنقد - نهضة مصر - د. ت - ص ١٣٠.

(٥) د. عبد القادر القط: الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر - طبعة مكتبة الشباب - سنة ١٩٧٨ - ص ٢٧.

(٦) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسى للأدب - الطبعة الرابعة سنة ١٩٨٤، مكتبة غريب - ص ٨٧.

(٧) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٤٦٦.



ونرجسية نزار هي حق لا مرية فيه لكن الدكتور خريستو نجم في رسالته لم يفتن إلى أن النرجسية سمة الفنانين عامة والشعراء خاصة لأنهم يشعرون بزهو التفوق على الآخرين.. «النرجسية إذن موجودة لدى الشعراء لاسيما الكبار منهم على العصور ولا ننسى أن أبا الطيب المتنبي كانت هذه أبرز صفة فيه» (١).

إذن هي ظاهرة غير مرضية عند الشعراء، لكن ينبغي أن تضبط حتى لا تؤذي الآخرين، وقد أكد ذلك فرويد بقوله: «فالفنان الحق يعرف كيف يتقن أحلامه حتى تفقد تلك النبيرة الشخصية التي تؤذي أسمع الآخرين، ومن ثم تصبح ممتعة لهم». (٢)

والنرجسية في أدب نزار تعتبر غير مؤذية للآخرين، بل ممتعة لجمهوره العريض من الماء إلى الماء، ونزار بين قلة من الشعراء العرب ربما كان الأوحده الذي دخل منافساً قويا للإنتاج السينمائي والتلفزيوني، فنزار كان الشاعر المقروء والمسموع والمرئي على امتداد الوطن العربي الكبير. (٣)

والنرجسية في شعره الغزلي ظاهرة واضحة جدا ويؤكددها هو بنفسه حيث يراها ضرورة تميز المبدع عن سائر البشر فيقول: «النرجسية ضرورة لكل فنان مبدع؛ لأنها تشعره بالكبرياء والقوة والثقة بالنفس، وأنا أعتبرها حالة صحية لا حالة مرضية لقد كان المتنبي نرجسيا كبيرا يعرف من هو». (٤)

ويعد نزار قباني قد ضاهى المتنبي شاعر العربية الأول في هذه النرجسية بل قد يكون فاقه في هذا العصر عصر الإعلام والصورة وشاشات العرض، وهذا ما يشير إليه الدكتور الطاهر أحمد مكي «للمتنبي بيت شعر يصف فيه نفسه مبدعاً، وتنبا بما سوف يكون عليه الواقع فيما بعد عبر التاريخ حديث الناس عنه في عصره وبعد موته وحتى ألف عام قادمة من الآن فقال:

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جرأها ويختصم.

ولا أعرف مبدعاً عربياً آخر يصدق عليه قول المتنبي كما يصدق على نزار قباني». (٥) وفي أشعاره دلائل على إعجابه بشعره بدرجة كبيرة جدا لا يدعيها إلا من كان في منزلة قباني أو المتنبي، فكثير من شعره يحلق في سماء النرجسية المفرطة.. إن نزاراً يفخر بشعره:

وكتبت شعراً لا يشابه سحره إلا كلام الله في التوراة. (٦)

(١) د. محمد أبو الأنوار - الشعر العباسي - ط ١ - مكتبة الشباب - بالقاهرة سنة ١٩٨٢ - ص ٥٠٧.

(٢) من كلام فرويد نقلاً عن د. شكري محمد عياد - البطل في الأدب والأساطير - دار المعرفة بالقاهرة - الطبعة الأولى - سنة ١٩٥٩ - ص ٤٤.

(٣) د. عبدالرحمن محمد الوصيفي - نزار قباني شاعراً سياسياً - الطبعة الثانية - دار الفكر الحديث - ٢٠٠٢ - ص ٣٢.

(٤) نزار قباني: أطول قصيدة اعتراف - مجلة كل الناس المصرية - سبتمبر سنة ١٩٩٥.

(٥) عبدالرحمن الوصيفي: نزار قباني شاعراً سياسياً - ص ٧.

(٦) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٤٦٥.





ويفخر بشعره على الجميع، وقد كتب شعراً جاوز جميع الشعراء. وإذا كان من فرط إعجابه بشعره فإيمانه بعظمته ليس له حدود يسمو فوق السلاطين وأحرى بهم أن يبوسوا يديه فلم يكتب الشعر فى بلاط حاكم ما، ولم يداهن الملوك، بل شعره إن هو إلا كلام رجل يحمل رسالة: لا يبوس اليدين شعري، وأحرى بالسلاطين أن يبوسوا يديه (١).

وعن تأثير النرجسية لديه في قصائده فى المرأة نجده قد استخدم المرأة موضوعاً أساسياً لفنه من أجله هو لا من أجل المرأة لذاتها، وإن كان قد أحب وعشق وتزوج لأجل غريزة فطرية فى الإنسان «فهل كان نزار قباني عاشقاً لأى امرأة خاطبها فى قصائده؟ هل أحب فعلاً امرأة ما؟ هل يعرف رجل اندفع وراء اللذات حبا كالذى يصوره؟ إن من يراجع أشعار نزار قباني منذ خمسين سنة حتى الآن يكتشف أنه ما أحب إلا نفسه، وكل حديثه عن الحب يعود إلى ذاته، لم يعرف الشاعر حبا كالذى عرفناه فى أشعار العشاق العرب منذ الجاهلية حتى الآن لاسيما فى الغزل الجسدي، نقول نعم. ولكن نزار قباني عبر عن هذه النرجسية بقوة ووضوح شديدين. لقد تصرف نزار قباني الرجل الشاعر دائماً بعقلية الدونجوان..» (٢).

والنرجسية عامة لا تمنع صاحبها من الاعتراف والتشهير بها، وقد ربطها نزار عابدين عند شاعرنا بالغرور والأنانية واستخدم المرأة لمصلحته الشخصية كالشهرة والذئوع فيقول: «والنرجسية صفة ملازمة لنزار قباني فى أشعاره وفى كثير جداً من تصرفاته، وهو يعترف بهذا بمنتهى الصراحة فى ديوان (الأوراق السرية) ١٩٨٨، يقول:

ألم تسألى صاحباتك من ذا أكون؟

أنا ملك النرجسية حيناً.. وحيناً سفير الجنون» (٣).

ويؤكد نرجسيته محيى الدين صبحى فى رسالته عنها قائلاً: «فنزار يتحدث عن المرأة من خلال نفسه، وهذا يعنى أنه يتحدث عن نفسه» (٤).

### صورة الحب ورؤية العالم

أثر نزار شعر الحب لأنه محب لذاته، عاشق لمجده وخلوده، فأحب - أولاً - إثبات هذه الذات فى مجال الغزل، خاصة وهو يملك لغة سهلة رقيقة حافلة بالجماليات الكثيرة، ويستطيع بها أن يلج فى القلوب ويكون له رصيذاً هائلاً من المشاعر عند الجماهير، فأثر أن يتجه إلى العاطفة الإنسانية الخالدة.. ونحن لو استعرضنا قصائده الغزلية منذ كتابته الشعر ١٩٤٤ لوجدناها مازالت تتردد على الألسن حتى يومنا هذا، ولو استعرضنا قصائده السياسية التى كتبها بعد عام ١٩٦٧ لوجدنا أن كل قصيدة منها كانت بنت مناسبتها، قيلت فى وقتها وأحدثت دويها ثم انتهت. اختار الشاعر إذن طريق الشعر الخالد وهو شعر الحب.

(١) نزار قباني: قصائد مغضوب عليها - ص ٤٧.

(٢) نزار عابدين: الغزل فى الشعر العربى (ملاحع وشعراء) - الطبعة الأولى - سنة ١٩٩٩ - الأهالى - دمشق - ص ١٢٢.

(٣) نفسه - ص ١٢٥.

(٤) محيى الدين صبحى: نزار قباني شاعراً وإنساناً - دار الآداب - بيروت - ط ١/١٩٦٤ - ص ٩٨.



من هنا أحب نزار المرأة التي تلهمه الشعر، وإذا أحس أنها تريد أن تزاحم الشعر في حياته طردها فوراً من حياته «مطلبى الثالث من المرأة التي أحبها: أن تعتبر فنى جزءاً منها، وتعتبر مجدى بعض مجدها». (١) ومن خلال هذه المقولة يكشف نزار قباني أن عشقه للمرأة ليس عشقاً لها هي، بقدر ما هو عشق للشعر وللمجد ومن ثم للخلود. فأهمية المرأة في خدمة شعره، وإذا خير بين المرأة والقصيدة يقول:

بوسحك أن تجلسى حيث شئت  
ولكن...

حذار بأن تجلسى فى مكان القصيدة  
صحيح بأنى أحبك جدا  
ولكننى فى سرير الهوى  
سأنسى تفاصيل جسمك أنت  
وأختار جسم القصيدة. (٢)

فوجود الشعر في حياة الشاعر أهم من وجود المرأة، ولقد فطن إلى هذه النقطة الدكتور إحسان عباس حين قال: «مشكلة الصراع بين المرأة وبين (الرسم بالكلمات) أى الشعر ليست جديدة؛ لأنها حين تصبح هى - أى المرأة - واقعاً فى حياته يمحو وجوده (أى وجود الشعر) أيهما يختار؟ لقد كان واعياً بأنه اختار منذ البداية وأنه اتخذ الجنس مسكناً، وأصبح الحب كله متشابهاً، وعلي ضوء هذا الصراع الطويل بين الحرف والجنس نستطيع أن نتصور مقتته للمرأة (الدمرة) التي لا تستطيع أن توحى له بالشعر.. فنزار إذن لم يتحدث عن الحب بمعناه العاطفى الذى يظنه الكثيرون، إنما تحدث عنه بمعنى جديد حين جعله طرفاً فى قوتى صراع كبيرتين». (٣)

وعن صورة الحب في شعر نزار نجدها زاهية مليئة بالألوان النابضة بالجمال والحياة، ورغم ذلك أحياناً نجدها وقد غيمها اليأس واصطبغت بلون الحزن والأسى، وأحياناً أخرى نجدها حكيمة فى نظرة فلسفية عميقة. وهذا هو الأصل فى صورة الحب عند نزار.

يتحدث نزار معبراً عن موقف الحكيم المجرب، العالم بأسرار الهوى ومواطن الغرام:

للحب رائحة وليس بوسعها أن لا تفوح مزارع الدراق. (٤)

وهو يستمد هذه الفلسفة البسيطة من مقولات التراث التى أصلت لهذا الموقف بدءاً بمقولة «الصب تفضحه العيون» والتي استمدها أبو العتاهية:

من كان يزعم أن سيكتم حبه حتى يشكك فيه فهو كاذب. (٥)

(١) نزار قباني: قصتى مع الشعر - منشورات نزار قباني - بيروت - ص ١٤٥.

(٢) نزار قباني: سيبقى الحب سيدى - منشورات نزار قباني - بيروت - الطبعة الأولى - ١٩٨٦ - ص ٥١.

(٣) إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربى المعاصر - سلسلة عالم المعرفة - الكويت، سنة ١٩٧٨ - ص ٧٨.

(٤) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٧٤٣.

(٥) محيى الدين بن عربى: الفتوحات المكية - دار صادر، بيروت - د.ت - ج ٤/٢٦١.





ونزار يلتقى مع أبى العتاهية فى هذه الفلسفة البسيطة لموقف من مواقف الحياة تجاه عاطفة الحب.

وباعتبار الحب مكوناً من مكونات شعر نزار فإنه يتحدث عنه ويفلسفه فى مختلف أوضاعه، فهو يرى الحب قيمة فى ذاتها لا يجب أن يكون لها نهاية عند حد معين، ثم يحاول الشاعر تقديم مفاهيم أو تعريفات انطباعية وجدانية لهذا الإحساس العجيب داخل الإنسان:

الحب ليس رواية شرقية	بختامها يتزوج الأبطال.
لكنه الإبحار دون سفينة	وشعورنا أن الوصول محال.
هو أن تظل على الأصابع رعدة	وعلى الشفاه المطبقات سؤال.
هو هذه الأزمات تسحقنا معاً	فنموت نحن وتزهر الآمال.
هو جدول الأحزان فى أعماقنا	تنمو كروم حوله وظلال.
هو هذه الكف التى تغتالنا	ونقبل الكف التى تغتال.
هو أن نشور لأي شىء تافه	هو يأسنا.. هو شكنا القتال. (١)

فالحب إحساس وفلسفة تستكنه الوجود وتبقى مادامت الحياة.. ونزار هنا لا يدعو إلى نظرة الحب التى تمتهن المرأة والتفريز بها بدعوى الحب.. ولكن ما يبغيه هو استكشاف الحب فى ذاته، والبحث عنه فى مكونات الحياة واعتماده أساساً من أسس بناء الحياة، مما يجعل الباحث يزعم أن نزار قبانى فى حديثه عن الحب كان يقوم بدور المهندس أو المنظر المبدئى للشىء لا العامل أو المجرى الفعلى للحدث، فأشعاره الغزلية كلها هى نظريات فى الحب أكثر منها تجارب واقعية حيث يقول: «دعونى أعترف لكم أننى بالرغم من سمعتى كشاعر حب فإننى نادراً ما وقعت فى الحب». (٢) لذلك قال شاكر النابلسى بأنه كان ينقص نزار قبانى فى تجربته النسائية التجربة العاطفية الذاتية الفريدة، والمعاناة العاطفية الذاتية، لقد تحدث نزار قبانى عن التنظير العاطفى، ولكنه لم يقل شعراً ذاتياً يصور التجربة كتجربة عاطفية فردية يشعر معها القارئ أن نزاراً قد أحب أو عشق أو تعذب، إننا نفتقد خصوصية التجربة فى شعر نزار النسائى. (٣)

أمن نزار قبانى بالمرأة كحل لمشكلة الحياة بصدد مواجهته للوجود كفرد إذ المرأة عند نزار تحمل معنى الحقيقة وتوضح مدى تطور علاقته بالمفهوم الذى اتخذه حلاً لمشكلته كفرد فى هذا الوجود، فقد تكون المرأة هى الوطن النفسى للإنسان: «الذى يحب امرأة يحب وطناً.. والذى يحب وجهاً جميلاً يحب العالم». (٤) هكذا ينظر نزار قبانى بل وتتحدد رؤية العالم لديه من خلال صورة الحب. وفى مذهب نزار الفلسفى ما يجعله يؤكد على ضرورة الحب فى الحياة لتحقيق الاستمرار والإحساس بالوجود:

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٤٦٥.

(٢) نزار قبانى - قصتى مع الشعر - منشورات نزار قبانى، بيروت - ص ٥٥.

(٣) شاكر النابلسى: الضوء واللعب - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط ١/١٩٨٦ - ص ٢٨٢.

(٤) نزار قبانى - الأعمال النثرية الكاملة - ج ٧ - ص ٥٠٦.



الحب فى الأرض بعض من تخيلنا  
 لو لم نجده عليها لاخترعناه. (١)  
 فهو كالماء والهواء أساس على الأرض وإذا ما جئنا الحياة ولم نجده فكرنا فيه وبحثنا عنه  
 واختلقناه كى نبقى. وهو فى تصوره لهذا الحب، وتعمقه فى البحث فيه، ومحاولته التعبير  
 عنه فإن اللغة تعجز عن استيعاب هذا الحب، فهو أكبر من أن يصاغ فى مفردات:  
 كلماتنا فى الحب تقتل حبنا  
 إن الحروف تموت حين تقال. (٢)

### رمز الجنس وسياسة المرأة

عارض نزار مفهوم ونظرة العرب الشرقية للحب فى أشعاره التى اتسمت بالجرأة  
 والصراحة المباشرة فى التركيز على الجوانب الحسية فى تصوير الحب كعاطفة إنسانية وعلاقة  
 اجتماعية طبيعية، مما أثار هجوم النقاد ضده فى أنه لم يكتب عن المرأة إنسانة بل كتب عن  
 المرأة جسداً أى كتب عن الجنس فقد آمن نزار قبانى بأن «الشرط الأساسى فى كل كتابة  
 جديدة هو الشرط الانقلابى». (٣) هكذا يؤكد نزار على حتمية أن تكون الكتابة صادمة مدهشة  
 للقارئ «إن المكان الطبيعى للكاتب العربى المعاصر هو فى صفوف الانقلابيين ومهما اختلفت  
 المواقف الوجودية بين كاتب وكاتب وتباينت الرؤى بين شاعر وشاعر.. فإن القاسم المشترك  
 بين كل من يكتبون هو الثورة». (٤)

إن الحرية فطرة فى الإنسان، تضىء كلما اشتد ظلام الحياة. ويعود اختيار نزار لقضية  
 الحرية كمدخل لثورته الشعرية لأسباب منها: أنه فنان وصاحب قلم، وأن مشكلة التعبير الحر  
 عنده هى أول ما يعاينه ويصطدم به، إن الكلمة غير الحرة لا قيمة لها عند نزار ولا عند أى  
 فنان حقيقى صادق، ومعنى أن تكون الكلمة مفيدة هو أن تموت الكلمة ويموت  
 الفن..... وهناك أسباب أخرى منها عمله لفترة طويلة من حياته الدبلوماسية فى بلاد  
 أوروبية مختلفة وكان يشعر فى هذه البلاد بنعمة الحرية الإنسانية التى يتمتع بها الناس  
 التى تمتع هو بها خلال تنقله بين بلاد أوروبا المختلفة، ولا شك فى أن الفترات التى أقامها  
 نزار فى الدول الأوروبية خلال عمله الدبلوماسى قد عمقت فيه إحساسه بقضية الحرية  
 وقيمتها وأهميتها. (٥)

يتخذ نزار من المرأة بكل جوانبها عالمه وكونه الشعرى ورؤيته للعالم؛ لذلك كانت سياسته  
 للمرأة صريحة مباشرة معبرة عن كل خلجات ورغبات النفس البشرية. فما هى الأفلاك التى  
 ارتادها الشاعر؟ ومن أين انبثقت قصيدته؟ وكيف اجتاحت رؤيته للحياة مساحة أشعاره؟  
 وما هو عالمه المتصور؟ ولا يمكننا الإجابة عن مثل هذه الأسئلة بالرجوع إلى حياة الشاعر،

(١) نزار قبانى - الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٥٠٥.

(٢) نفسه - ص ٤٩٢.

(٣) نزار قبانى: الكتابة عمل انقلابى - ص ٧.

(٤) نفسه - ص ١١.

(٥) عبد الرحمن محمد الوصيفى: نزار قبانى شاعرا سياسيا - ص ٢٧٢، ٢٧٣.





ومحطات حزنه وفرحه، ومناهل تعليمه وثقافته؛ ذلك أن استشراف تجربة الشاعر لا يتجلى إلا بعد ولادة النص، وبالتالي يرحل الشاعر عن دنيا القصيدة فور الانتهاء منها، ولا يبقى لدينا إلا القصيدة.

وتجربة نزار الشعرية لا تتجه إلى حدود الأسطورة ولا تشكل رؤى فلسفية، تثير قضايا كبرى كفلسفة الموت، الاغتراب، الحزن، والحياة. لكن نزار قباني عايش العالم من حوله وتأثر به وأثر فيه.. تغلغل في مفرداته وكون رؤية خاصة. رؤية لا تستلهم التاريخ، ولا تتخذ الأسطورة بعداً تبني على أساسه الكون الشعري، بل هي رؤية الإنسان البسيط الذي يتعامل مع مفردات الوجود الظاهرة من حوله.. ربما كان هذا غريباً بالنسبة لنزار كشخص فهو الشاعر المثقف الذي مزج ثقافته العربية بثقافات الغرب الأوروبية وجميع الثقافات التي توافقت وتكوينته الدمشقية، فقد بدأ نزار حياته التعليمية في مدارس دمشق الوطنية، ودرس الحقوق في جامعاتها وتخرج فيها، ولم يكتف بدراسته المنهجية للأدب والحقوق في المدارس والجامعات بل أضاف إلى ذلك تعمقاً في مطالعة كتب الأدب العربي في مختلف عصوره الجاهلية والإسلامية والأموية والعباسية والأندلسية، ثم أضاف إليها دراسة الأدب في العصر الحديث في اللغة العربية واللغات الأخرى، «رغد ذلك ودعمه استغراق في سركنه الآداب الأوروبية خاصة الفرنسية بلغتها الأصيلة الأم.. وكلل ذلك القراءة الشعرية اللبنانية» (١) ولم يكتف نزار بهذه الدراسات المنهجية والأدبية بل أضاف إليها دراسات في الرسم والموسيقى، وإن لم يحقق نجاحاً في هذه الدراسات لكنها كانت لديه - بالاشتراك مع الأدب - دائرة معارف عملية أفادته في خدمة فنه ومهنته الأصيلة.

كل العوامل السابقة جعلت لنزار رؤيته في الحياة نطالعا من خلال قصائده وكتابات التي تكشف لنا عن فلسفته الشعرية.. هذه الفلسفة وإن لم تكن معتمدة على الأسطورة أو التاريخ فإنها تفسر الحياة برؤية بسيطة نسبياً.. رؤية تستكنه الوجود من أقرب مداخلاته وأعمقها في ذات الوقت. فكون نزار الشعري يحوى الشئون الصغيرة البسيطة؛ ولذا قيل عنه كون محدود ولكنه يقول: «إن الأشياء الصغيرة هي الأشياء الكبيرة عندي.. كل واحد له شئونه الصغيرة هي بالوقت ذاته الشئون الكبيرة.. الحب مثلاً ليس بشأن صغير، العلاقة بين الرجل والمرأة، والجنس هو صدامنا التاريخي» (٢).

إذن المسألة مع نزار هي أنه لا يكتب لطبقة معينة من المثقفين لكنه يكتب لكل الناس... الناقد والإنسان البسيط.. المثقفين وأنصاف المثقفين بل والقارئ العادي، ومن هنا جاءت فلسفته الشعرية بسيطة في تكوينها مفهومة إلى حد ما.. وقد رأى البعض أن هذه الفلسفة الشعرية البسيطة تقود إلى «شعر خارجي لا يدخل أو يتوغل إلا في عقول خارجية، سطحية وقلوب كالقشرة، لم تعايش هذا العالم» (٣).

(١) على المصري: رحلة شوق مع نزار قباني - دار الكتاب العربي - سوريا ١٩٧٧ - ص ٢٦.

(٢) حوار مع نزار قباني - أجراه رياض نعمان (دمشق) - نشر بجريدة أخبار الخليج البحرينية - ١٩٩٦/٢/٨م - ص ٩.

(٣) شعر الكريستال - مقال للكاتب البحريني محمد عبد الملك - مجلة أخبار الخليج البحرينية - ١٩٩٠/٣/٨م - ص ٩.



وكما فتحت الشام أبوابها لعناصر الحضارة المادية كذلك فتحت صدرها لاقتباس الثقافة الأوروبية كالعلوم والفنون والآداب والعادات». (١) كذلك فإن حرية التعبير عن الجنس كانت من ضمن الثقافات المكتسبة من بلاد الغرب المتحررة، فصورة التغير الذي حدث في المجتمع الشامي في النصف الأول من القرن العشرين أدت إلى التغير في صورة العلاقة بين الجنسين. والقارئ المتأمل لشعر نزار قباني في بداياته يلحظ فيه حرماناً من المرأة وحزناً قوياً لعدم استطاعته نيلها، وتحريضاً قوياً مستمراً للمرأة للخروج من مجتمع القهر والكبت والحرمان بشكل يأخذ شكل الثورة العارمة.

والباحث في شعر نزار قباني الغزلي منذ بداياته يلحظ أن ثورة الشاعر على المجتمع بدأت متوارية ثم اشتعلت تدريجياً حتى بلغت أوج حدتها منذ ديوانه «يوميات امرأة لامبالية» الذي كتبه عام ١٩٥٨م، وتوالى بعد ذلك دواوينه لتكشف عن وجه محرض كبير في ميدان له أهميته وخطره، وهو ميدان تحرير المرأة. فالعلاقة بين الجنسين في دمشق في النصف الأول من القرن العشرين كانت محكومة بقيود قوية (٢) ثار عليها الشاعر نزار قباني.

فالمجتمع الشامي «دمشق» كان يضع حدوداً من حديد للعلاقة بين الشاب والفتاة في عصر نزار قباني «كان المجتمع التقليدي الذي نشأ فيه القباني مجتمعاً يفرق بين الجنسين، ويضع حداً فاصلاً بينهما مقيداً حرية التلاقى والاجتماع بل وحتى حرية التكالم وتبادل الآراء، بينما حصلت المرأة الغربية على كامل حريتها أو ما يقارب ذلك». (٣) وهذا نص كلام المستشرق الأمريكي في معرض مقارنته بين المرأة شرقاً وغرباً في عصر نزار قباني.

لكن من هي المرأة التي خلقت في رؤى نزار الشعرية؟ من هي المرأة التي شكلت محور العالم النزارى؟ هل كانت المرأة الجسد فقط؟ أم المرأة الإنسانية بوجدانها؟ لأن نزار قباني شاعر مرفه الحس فإن شعره جسد رؤيته للمرأة في مختلف تحولاتها ومشكلاتها، ويعد نزار شاعر العربية الأول الذي استطاع أن يتقمص شخصية المرأة ويتكلم بلسانها، ويتغلغل في أعماقها:

لا تمتقع!

هي كلمة عجلي..

إنى لأشعر أننى حبلى.

وصرخت كاللسوع بى: كلا،

سنمزق الطفلاً،

وأردت تطردنى.

وأخذت تشتمنى.

(١) ماهر حسن فهمي: نزار قباني وعمر بن أبي ربيعة - ص ٢٩.

(٢) محمد علي كرد: خطط الشام - ج ٤ - ص ٢٧٧ - دار العلم للملايين بيروت - ط ٢ سنة ١٩٦٩.

(٣) إريك لوي: الجنس والمجتمع في شعر نزار قباني - مجلة الآداب البيروتية - العدد الثالث ١٩٧١ -





لا شيء يدهشنى  
 فلقد عرفتكَ دائماً نذلاً..  
 وبعثت بالخدام يدفعننى  
 فى وحشة الدرب  
 يا من زرعت العار فى صلبى  
 وكسرت لى قلبى  
 ليقول لى:  
 مولاي ليس هنا.  
 مولاه ألف هنا  
 لكنه جبنا  
 لما تأكد أننى حبلى  
 ماذا؟  
 أتبصقنى؟  
 والقيء فى حلقى يدمرنى  
 وأصابع الغثيان تخنقنى  
 ووريثك المشنوم فى بدنى  
 والعار يسحقنى  
 وحقيقة سوداء تملؤنى  
 هى أننى حبلى.  
 ليراتك الخمسون.. تضحكنى..  
 لمن النقود.. لمن؟  
 لتجهضنى؟  
 لتخيط لى كفنى؟  
 هذا إذن ثمنى؟  
 ثمن الوفاء يا بؤرة العفن  
 أنا لم أجئك لمالك النتن  
 شكراً  
 سأسقط ذلك الحملا  
 أنا لا أريد له أباً نذلاً.. (١)

ونزار في تعامله مع المرأة لم ينظر إليها جسداً فقط كما أشيع عنه، بل تسامى بها، ويستاء

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٢٤٠، ٢٤١.



نزار من خواء عقل المرأة، ويفضّب منها إذا وجدها لا تهتم إلا بالزينة والتجمل وتلطّيح وجهها بالأصباغ، فيصورها كالدمية لا حياة فيها، بليدة لا تثيره فهو يعشق الروح قبل الجسد، عقلها قبل وجهها:

أيا امرأة من زجاج وقطن  
سأرمى بنفسى من الطابق المائتين  
اكتئاباً وغربة.. فماذا سأفعل فيك؟  
أيا امرأة وضعوها بعلبة.. صحيح بأن ثيابك أثواب لعبة  
ولكننى لست أخلط  
بين أمور الفراش... وبين أمور المحبة.. (١)

وقد حاول محيى الدين صبحى فى كتابه تقسيم مراحل تطور الشاعر، وجعل علاقته بالمرأة محوراً لهذا التطوير، والمراحل هى: (٢).

١- اكتشاف المرأة. ٢- عبادة الجمال.

٣- صداقة الجمال. ٤- الدمية المحطمة.

فى الحقيقة أن نزار قبانى كان آخر ما ينظر إليه فى قائمة الاهتمامات هو الجنس، لأنه - كما سبق وقد أشرنا - كان لا يبغي المرأة جسداً عارياً، أو لذة جنسية زائلة، بل كان يريد لها للشعر من أجل إثارة الكتابة لديه، ففنه فى المرتبة الأولى من أجل ذاته - على سبيل النرجسية كما سبق - ومنه إلى الخلود وبقاء الذكر، هكذا كان ينظر نزار قبانى للمرأة والجنس الشئ الباقي الخالد ما دامت هناك حياة وهناك بشر وهناك رغبة. لذلك نجده يقول أحياناً للمرأة:

إنى قرفتك ناهداً متديلاً      وقرفت تلك الحلمة المتهرئة. (٣)

إن تغير المجتمع وصورة العلاقة بين الجنسين وتطور مراحل نزار الحياتية فى دمشق جعل نزار قبانى يتحول من عالم الحلم والخيال - فى نظرته للمرأة - إلى عالم الواقع بالحب واللمس والتداخل، عبر دواوينه (قصائد - الرسم بالكلمات - حبيبتي - يوميات امرأة لا مبالية)، فنرى فى ديوانه «قصائد» - مثلاً - أشعاراً تدل عناوينها على أن الشاعر دخل مع المرأة فى تجارب واقعية، تجارب حب انتهت ولم يبق منها إلا برودة الشاعر، ففى قصيدة

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - الجزء الخامس - ص ٢٦٤.

(٢) محيى الدين صبحى: نزار قبانى شاعراً وإنساناً - دار الآداب بيروت - ط ١ - سنة ١٩٦٤.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة: ج١/ ٧٤.





« إلى ميتة » يقول:

انتهت قهوتنا.. وانتهت قصصتنا  
وانتهى الحب الذى كنت أسمىه عفيفاً  
عندما كنت سـخيفاً.. وضعيفاً..  
عندما كانت حياتى.. مسرحاً للترهات.  
عندما ضيعت فى حبك أزهى سنواتى. (١)

من خلال هذا النضج، ومن خلال الحرية التى نالها الجنسان في مجتمع دمشق فى الخمسينيات والستينيات تغيرت نظرة القبائى إلى المرأة. ففى دواوينه التالية - مثل الرسم بالكلمات - يرى نزار يمشى مع المرأة فى الدرب إلى نهايته، فلم تعد إلهة ولم تعد مستعصية، بل صارت طوع يمينه، وبدأ يفكر فى مسائل مأساة الإنسان فإن الجنس الذى كان يظنه نهاية المطاف وظن فيه الخلاص لم ينه أحزانه ولا أزماته.. والحب - كل الحب - أصبح متشابهاً:

- تعبت من السفر الطويل حقائبي	- تعبت من خيلى ومن غزاوتى.
- لم يبق نهد أسود.. أو أبيض	- إلا زرعت بأرضه راياتى.
- لم تبق زاوية بجسم جميلة	- إلا ومرت فوقها عرباتى.
- فصلت من جلد النساء عباءة	- وبنيت أهراماً من الحلمات.
- واليوم أجلس فوق ظهر سفينتى	- كاللص.. أبحث عن طريق نجاة.
- وأدير مفتاح الحريم فلا أرى	- فى الظل.. غير جماجم الأموات.
- أين السبايا؟ أين ما ملكت يدي؟	- أين البخور.. يضوع فى حجراتى؟
- اليوم تنتقم النهود لنفسها	- وترد لى الطعنات بالطعنات.
- مأساة هارون الرشيد مريرة	- لو تدركين مرارة المأساة.
- إنى كمصباح الطريق صديقتى	- أبكى.. ولا أحد يرى دمعاتى.
- الجنس كان مسكناً جربتة	- لم ينه أحزانى ولا أزماتى.
- والحب أصبح كله متشابهاً	- كتشابه الأوراق فى الغابات.
- أنا عاجز عن عشق أية نملة	- أو غيمة، عن عشق أى حصاة.
- مارست ألف عبادة وعبادة	- فوجدت أفضلها عبادة ذاتى.
- فمك المطيب لا يحل قضيتى	- فقضيتى فى دفتري ودواتى.
- كل الدروب أمامنا مسدودة	- وخلصنا فى الرسم بالكلمات. (٢)

(١) نفسه - ص ٢١١.

(٢) نفسه - ص ٤٦٤.



لعل الباحث حين يرجع إلى إنتاج نزار قباني اللاحق، يلحظ أيضاً نفس الظاهرة « الجنس آخر ما يفكر فيه » على أنها شيء أصيل في نفسه غير مرتبط بمرحلة معينة، ففي ديوان « قصائد متوحشة » يؤكد أنه ليس الرجل الباحث عن الجنس مع صاحبتة تحت عنوان « قصيدة واقعية »:

لو كنت امرأة مثل سواك	لما أكملت معي شهرا.
لو أطلب ملكاً في نهديك	ملكتهما.. شبراً شبراً.
أو أطلب نصراً من شفّتك	لكنت تركتهما قشراً.
لو كانت تعينني الأرقام	لكنت بأوراقى صفراً.
لو كنت امرأة عابرة	تأتي.. وامرأة تتعري.

لغدوت الآن مع الذكرى

لو أبحث عن جنس.. لحصلت عليه.. من امرأة أخرى.

من أية واحدة أخرى.. لكنك معجزة كبرى.. معجزة أكبر من كبرى.

يا امرأة سوداء العينين.. تساوى عيناها عصراً..

لو عندي امرأة مثلك أنت.. لكنت هرقلاً أو كسرى. (١)

وفي ديوانه « أشعار خارجة على القانون » وهو من إنتاج الثمانينيات نرى كيف وصف نزار حالة الحب في أعنف أطوارها وتناقضاتها وخروجها على القانون، بل سنرى كيف استخدم نزار لغة الشارع في ذلك الوصف، يقول نزار:

وتدخلنا كما الإبرة والخيط

نسبنا أننا صرنا صديقين ككل الأصدقاء

وتمدنا كسيفين على الأرض.

ذبحنا وانذبحنا.

ومحونا بعضنا من شدة الشوق.

فعلنا الحب تكراراً وتكراراً

صرخنا مثل وحشين

نزقنا مثل وحشين

وأمطرنا.. وأرعدنا





وتبنا.. وكفرنا. (١)

ونزار - بطبيعة تركيبه - لا يؤمن فى الأمور الوسط، إما الجنة أو النار. إما إلى اليمين الأقصى أو إلى اليسار الأقصى، إما أن ننزل البحر أو ننصرف. لذلك كان متطرفاً فى مفهومه للحب:

أنا الحب عندى حدة وتطرف  
وتخطيط أكوان وتعمير أنجم  
وتحطيم أسوار الثوانى بلمحة  
أنا، ما أنا.. فلتقبلينى مغامراً  
وتكسير أبعاد، ونار لها أكل.  
ورسم زمان.. ماله.. ماله.. شكل.  
وفتح سماء كلها أعين شـهـل.  
تجارته الأشباح - والوهم - والليل. (٢)

« لقد أدرك نزار أن الحياة تعبر عن نفسها فى الإنسان من خلال الجنس، فاندفع فى مغامراته، شعراً معجوناً بالرغبة والشهوة والعرق ». (٣)

هكذا نرى كيف تطور رمز « الجنس » متمثلاً فى صورة « المرأة » عند نزار قبانى عبر مراحل حياته وخلال تجاربه الشعرية من المراهقة إلى الشباب إلى سن النضج.. وكيف كانت سياسة المرأة فى قصائده من نظرة جنسية وهي أصل العلاقة.. إلى مرحلة التسامى بها حتى صارت المرأة الصديقة والمرأة الإلهام.

التبغ فى شعر نزار قبانى..

علّ الباحث يزعم أن هناك علاقة وثيقة العرى بين شاعرنا الكبير وبين التدخين، ولا غرابة.. فالتدخين لذة مثل الجنس والغزل والحب، فكما صال وجال فى الغزل، فلم تتوقف ريشته عن رسم السجائر وعلو دخانها ودوائره فى الهواء.. لكن ما دلالات التبغ فى قصائد نزار قبانى؟

سئل موسيقار الأجيال محمد عبد الوهاب عن تلحينه لقصيدة « ماذا أقول له ؟ » للشاعر نزار قبانى، والتي غنتها المطربة الكبيرة نجات.. كيف تلحن هذا الكلام الماكن عن المقاعد والستائر والنساء والسجائر وأنت الذى لحنك أعظم الكلمات لكبار الشعراء وكبار المطربات؟ فرد الأستاذ محمد عبد الوهاب: أنا لحنك قصيدة نزار قبانى هذه التى ذكر فيها السجائر لأنها أكبر دليل على أنه يكتب عن وقته وأنه يعيش فى عصره وداخله.

لكن التبغ « السجائر » عند نزار قبانى تعددت دلالاتها وما يقصده منها بتعدد التجارب الشعرية والمواقف الشعرية التى عاشها نزار وكتب عنها، فأحياناً ارتبطت السجائر بتجربة الوحدة والغربة وكيف يحتاج إليها الوحيد حين لا أنيس غيرها. وأحياناً تعبر عن

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٢ - ص ١٥٠.

(٢) (٣) د. السعيد الورقى: لغة الشعر العربى الحديث - دار المعارف - ط ٢ - سنة ١٩٨٣ - ص ٤١٠.



حالات النزهة والكيف والمزاج العالى بالنسبة للرجل وعن الترف والتحرر بالنسبة للمرأة.. وأحياناً تختلط السجائر بالكحليات بعينى الحبيب فتعطي معادلة صعبة يجب على الشاعر حلها رغم ما يعانيه ويكابده من أحزان.. وأحياناً يرتبط التدخين ارتباطاً وثيقاً مباشراً بالعملية الجنسية حينما تكون السيجارة وإشعالها هى مدة الاستراحة القصيرة بين أشواط المباراة الحبية بين الطرفين.. أحياناً تتحدث المرأة عن سجائر حبيبها باهتمام تعبيراً عن شدة تعلقها به حيث تتكلم عن أطفه أشياءه فى حين هو لا يبالى ولا يعيرها هي أو السجائر اهتماماً.. قد تكون بقايا العقاب والثقاب دليلاً على ذكرى الحبيب الذى كان يوماً هنا يجلس معها ويقرأ الجريدة بجوارها ويشرب شايه ويدخن سجائره.

ففى قصيدة « اللجوء » من ديوان « أشعار خارجة على القانون » يقول:  
أديك كبريت وبعض سجائر؟

.....

هاتى السجائر واختفى

هى كل ما أحتاجه

هى كل ما يحتاجه الرجل الوحيد. (١)

وفى قصيدة « حارقة روما » من ديوانه « قصائد متوحشة » يضجر من محبوبته ويطالبها  
السكوت فقد اختنق من أفعالها:

ماذا أسمى كل ما فعلته؟

يا من مزجت الحب بالتجارة.. والطهر بالدعارة

ماذا أسمى كل ما فعلته؟

فإننى لا أجد العبارة

أحرق روما كلها.. لتشعل سجارم.. (٢)

وفى قصيدة « نهر الأحزان » من ديوانه « حبيبتي » يتخذ الشاعر من السجائر تسليية وعزاء  
عما يحسه تجاه حبيبته:

عيناك وتبغى وكحولى

والقدح العاشر أعمانى.

وأنا فى المقعد محترق

نيرانى تأكل نيرانى. (٣)

وفى قصيدة « ماذا أقول له ؟ » من ديوان « الرسم بالكلمات » تعد السجائر ذكرى الحبيب أو  
شيئاً من رائحته فنجدته يقول:

على المقاعد بعض من سجائره

وفى الزوايا.. بقايا من بقاياها. (٤)

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٢ - ص ٩٤، ٩٥.

(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٧٢٣.

(٣) نفسه - ص ٤٠٣.

(٤) نفسه - ص ٥٠٤.





كذلك يرتبط الدخان بأقصى درجات الشاعر يأساً وعجزاً وفشلاً ففى قصيدة «صباحك سكر» من ديوان «الرسم بالكلمات» يرتبط التدخين بالحزن:

إذا جئتني ذات يوم بثوبٍ  
ورحت أعبُ دخانى بعمق  
كعشب البحيرات أخضر أخضر.  
فلا تنعتيني بموت الشعور  
وأرشف حبر دواتي وأسكر.  
كذلك عندما تدخل المرأة غير مبالية به مثل قوله:

ما الذى تتوقعين؟

أأظل أصداد الذباب هنا؟

وأنتِ تدخلين

أجتز كالشاش أحلامى

وأنتِ تدخلين. (٢)

كذلك نشتم رائحة السجائر فى بعض عناوين قصائده مثل «صديقتى وسجائرى - المدخنة الجميلة - امرأة من دخان - الكبريت والأصابع». ويقول فى ديوان «حبيبتي»:

فحين تدخل أجتوا أمامك

كقطتك الطيبة.. وكلى أمان..

ألاحق مزهوة معجبة.. خيوط الدخان..

توزعها فى زوايا المكان.. دوائر.. دوائر..

وترحل فى آخر الليل عنى.. كنجم، كطبيب مهاجر..

وتتركنى.. يا صديق حياتى..

لرائحة التبغ والذكريات.. (٣)

(١) نفسه - ص ٤٦٩.

(٢) نفسه - ص ٤٣٥.

(٣) ٩٣ نفسه - ص ٢٧٩.



## المبحث الثانى أنواع الغزل فى شعر نزار قبانى

الغزل لائىظ بالقلوب، لصيق بالوجدان، عامتهم وخاصتهم على السواء. ونزار قبانى واحد من شعراء الغزل المشهورين فى الشعر العربى الحديث.. وواحد ممن جمعوا فى شعرهم الغزلى بين طرافة المضمون والصياغة الشعرية الرائعة المتقنة.. وقد لاحظت أثناء قراءتى لأعمال الشاعر الغزلية أنه تخصص فى ميادين للغزل بعينها، فقد تخصص للغزل بجسد المرأة، فلم يترك جزءاً منه إلا وأنشأ فيه أكثر من قصيدة، كما تخصص فى التغزل بأثوابها وأدوات زينتها، فلم يترك شيئاً من تلك الجوامد إلا ومزجه بذات نفسه، وحوله إلى شعر عذب مؤثر، الأمر الذى أدى إلى وضع نزار فى خانة شاعر الغزل الحسى الذى لا يرى فى المرأة أكثر من جسد يتلهى به.. لكننى لاحظت أثناء قراءتى لأعمال الشاعر أن له عدداً من القصائد الوجدانية الرقيقة التى يسمو فيها بالمرأة إلى مكانة عالية وهو الشاعر المتهم بتشريح جسدها فقط.. كما أنى رأيت أن الحزن يطفى على بعض إنتاجه بصورة كبيرة، وهو الشاعر المعروف بالحب والغزل والفرح ورؤية الوجه المضىء للحياة.. وأشعاره عن المرأة يولى فيها إحاسيسها تجاه الرجل اهتماماً كبيراً.. وفى دواوينه الغزلية نرى فيها اهتمامه بالمرأة كقضية يجب الترافع والدفاع عنها كمحام فقال: «القضية الوحيدة التى ترافعت فيها هى المرأة.. كنت محامى الشيطان عنها، وأقمت دعاوى جزائية بالجملة ضد كل الرجال العرب....» (١).

ويعد نزار المرأة أرضاً ثورية تقام عليها الثورات والانقلابات لتغيير النظام والوضع غير الصحيح، كما يعدها وسيلة من وسائل التحرير «... المرأة عندي ليست (شاليه) على البحر أتمد على رماله الذهبية، وإنما هى أرض ثورية أجرب عليها انقلاباتى وثوراتى». (٢) وشعره سوف يدلنا على حقيقة موقفه من المرأة.. وسوف نرى كيف كان التزام نزار بالمرأة كقضية حراً نابعاً من ذاته ونفسه ليس مملى عليه من خارجها.

وإن كان يحسن لى فى هذا الصدد ألا أسمى نتاج الشاعر فى المرأة كله غزلاً؛ لأنه من واقع البحث تبين أن به - أحياناً - هجاء ونقداً للمرأة، وأحياناً أخرى يكون به عنصر التحريض والتحفيز والاستثارة، كما يصل الشاعر بالأمر حدة إلى أن يتحدث هو بلسانها حيث ظهور ضمير الأنثى فى شعره صراحة.. ثم يأتى الأساس وهو شعر الحب والتشبيب بها. لذلك أفضل أن أسميه شعر المرأة لا الغزل.

- فمن هجائه لها:

قد تخجل اللبوة من صدها      يوماً.. فهل حاولت أن تخجلي؟  
تهنئتى.. يا من طعنت الهوى      فى الخلف.. فى جانبه الأعزل. (٣)

(١) نزار قبانى: المرأة فى شعرى وفى حياتى - منشورات نزار قبانى بيروت - ط ٤ - سنة ١٩٨٦ - ص ١٠.

(٢) نفسه - ص ٦٣.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٥١.





- ومن تحريضه لها:  
ثورى.. أحبك أن تثورى  
ثورى على شرق السبايا، والتكايا، والبخور.  
ثورى على التاريخ، وانتصرى على الوهم الكبير  
ثورى على شرق يراك وليمة فوق السرير. (١)  
- ومن حديثه بلسانها:

متى تفهم؟ متى يا سيدى تفهم؟؟  
بأنى لست واحدة كغيرى من صديقاتك..  
ولا فتحاً نسائياً يضاف إلى فتوحاتك.. (٢)

هذا وقد وجدت أن تقنية ولازمة الأنوثة الكتابية لا تترك شاعرنا.. فقد اصطيفت كل كتاباته بعطر المرأة وعرقها وجنسها، فحين حديثه عن دمشق البلد التى عاش وربى بها يقول: «إلى كل فنادق العالم التى دخلتها.. حملت معى دمشق.. ونمت معها على سرير واحد». (٣) ويقول: «أحياناً أشعر أن الورقة مستعدة، فأمارس الحب معها بكل نجاح، وأحياناً كثيرة أشعر أن الورقة لا تريد فألبس ثيابى وأنصرف». (٤).. إذن فقد تلاحم عند نزار الغزل بالوطن والمدن العربية، فكثرت ورود المدن العربية والإسلامية الأندلسية فى أشعاره الغزلية.. إذن سنفرد قسماً لعلاقة الغزل عند نزار قباني بالمدينة. فيكون الغزل لديه قسمين: غزل بالمرأة وغزل بالمدينة.. وغزل المرأة منه ما هو حسى (صريح) (فى الأعضاء - الأثواب - النهدين)، ومنه ما هو وجدانى (عفيف) مثل: (تأليه المرأة - الحزن فى غزله - وجدان المرأة).  
أولاً: غزل المرأة..

ولغزل نزار فى المرأة قسمان - بحسب التصنيف المألوف لديوان الغزل العربى - هما «غزل حسى فاحش، وغزل وجدانى عفيف»، لكن قبل الخوض فى التصنيف تجدر بنا الإشارة إلى المذهب الفنى الذى ارتضاه نزار لشعره منذ بداية حياته الأدبية. لقد بدأ نزار الكتابة رافضاً أن يكون للتوجيه أو الرقابة على أدبه أية سلطة «أنا لا أومن بأدب موجه مهما كانت الغاية الدافعة إليه سامية». (٥) «ذلك لأن مذهبى فى تفهم الشعر: كره عنيد للشعر الذى يراد من نظمه إقامة ملجأ، أو بناء تكية، أو حصر قواعد اللغة العربية، أو تأريخ ميلاد صبى، وتعداد مآثر ميت على رخامة قبره». (٦) ويؤكد ذلك نزار فيقول: «إن الشعر زينة وتحفة باذخة كآنية الورد التى تستريح على منضدتى، لست أرجو منها أكثر من صحبة الأناقة،

(١) نفسه - ص ٥٧٣.

(٢) نفسه - ص ٤٤٥.

(٣)، (٤) محمد مصطفى هدارة: دراسات فى الأدب العربى الحديث - الطبعة الأولى - سنة ١٩٩٠ - ص ١٤٧.

(٥) نزار قباني: الحياة تستحق أن نغنيها شعراً طليقاً - مجلة الآداب البيروتية - العدد السابع سنة ١٩٥٢ - ص ٥٨.

(٦) سامى الكيال: الأدب العربى المعاصر فى سورية سنة ١٨٥٠ - ١٩٥٠.



وصداقة العطر» (١) «وواضح أن شاعرنا فى كل هذا متأثر بفلسفة كروتشه الفنية وبحسية بودلير» (٢) لذلك «وصفه منير العجلانى بقوله: (إنه شىء جديد فى عالمنا ومخلوق غريب، فى طبيعته الشاعرة روائع بودلير وفيرلين وألبير سامان وغيرهم من أصحاب الشعر الرمزي والشعر النقي)» (٣)

فمهمة القصيدة عنده كمهمة الفراشة انتقاء العطر والرحيق.. والشعر عنده لا يحده موضوع بعينه، أو زاوية بعينها من زوايا الكون، فهو منطلق فى كل الاتجاهات وجميع الموضوعات الرفيع منها والوضيع.. فنزار لا يعترف بما يسمى بموضوعات الشعر وموضوعات اللاشعر. ونزار فى هذا إنما يشايح آراء أصحاب مدرسة الفن للفن الذين يرون أن الفن ينبغى أن يكون جماليا محضاً، منفصلاً بطبيعته عن الأهداف الأخرى، وقام مذهبهم أو مدرستهم على أساس أن المتعة فى الفن أهم من أى هدف تعليمى. (٤)

ولعل بعض آراء رواد هذه المدرسة تكشف لنا بوضوح عن فصلهم الحاد بين الفن والأخلاق، يقول بودلير (١٨٢١ - ١٨٦٧): «ليس للشعر غاية وراء نفسه فإن اتجه الشعر نحو غاية خلقية فقد أنقص من قوته الشعرية». (٥) وتقول جورج صاند: «من كان دائماً أخلاقى المنزع فإنه لن يصبح فناناً». (٦) بل إن أوسكار وايلد ينكر كل المشاعر الأخلاقية فى الفنان ويرأها تكلفاً لا يغتفر. (٧) وحين سئل تيوفيل جوتييه عن مقدمة أشعاره الأولى التى صدرت عام ١٩٣٢: أية غاية يخدم هذا الكتاب؟ أجاب: غايته التى يخدمها أن يكون جميلاً.. وفى مقدمة ديوانه (الفتاة دى موبان) ١٨٢٦ يقول: لا وجود لشيء جميل حقاً إلا إذا كان لا فائدة فيه. (٨) لذلك فإن ما اعتنقه نزار من آراء فى الفن لا يختلف عما قاله هؤلاء الرواد الكبار.. فالجمال وحده هو الذى كان يحركه لقول الشعر ومن هنا اقتفى نزار خطى المرأة وأوقف معظم شعره عليها، وارتبط شعره بالتغزل فيها منذ بداياته فجعلها موضوعاً شعرياً لمعظم قصائده، وهذا يعنى أن المرأة احتلت من ديوانه ثلاثة أرباعه إن لم يكن أكثر، حتى أنه قال عن المرأة: «أما المرأة فلا أنوى أبداً توقيع معاهدة فك ارتباط معها؛ لأن فك الارتباط معها يعنى فك الارتباط مع الشعر ومع الحياة». (٩)

والحقيقة أن شعر نزار فى المرأة كثر وتنوع فمنه الحسى ومنه الوجدانى، الصريح والعفيف، المكشوف والرمزى، لكن كله فى المرأة، فقد «أقتصر على استلهام الأنوثة حسياً ومعنوياً، فى تعابير متنوعة: بعضها مكشوف وبعضها رمزى، وقد تجلت بها جميعاً الأناقة

(١)، (٢) أحمد زكى أبو شادى: شعراء العرب المعاصرون - ص ١٨٥.

(٣) سامى الكياللى: الأدب العربى المعاصر فى سورية - السابق.

(٤) د. محمود الربيعى: فى نقد الشعر - دار المعارف/ القاهرة - الطبعة الرابعة سنة ١٩٧٧ - ص ٤٦.

(٥) د. إحسان عباس: فن الشعر - دار بيروت للطباعة والنشر - سنة ١٩٥٩ - ص ١٨١.

(٦)، (٧) نفس المصدر، نفس الصفحة.

(٨) د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث - دار نهضة مصر، القاهرة - ص ٢٨٩.

(٩) نزار قبانى: المرأة فى شعري وفى حياتى - ص ١٩.



والرشاقة والتفنن الموسيقي الخفيف الخاطف.. وفى جميع ما اطلعنا عليه من شعره نجد الشاعرية الممتازة بأخيلتها الوثابة ورمزيتها المبتدعة، وموسيقاها الهفافة الساحرة.. ونجد كل هذه الخصائص الموسيقية مندمجة فى معانى الأنوثة اندماجاً خلافاً عجيباً». (١)

إن نزار قبانى أعلن سابقاً أن حبه للمرأة خالد ولن يتراجع عنه أبداً مهما كانت الأسباب والظروف ففك الارتباط معها يعنى فك الارتباط بالحياة، لكن رغم هذا الحب فإنه لا يعنى الاقتصار عليها فقط «إن أسوأ شئ فى تاريخ البحار هو الرسو فى ميناء واحد، فالميناء الواحد مقبرة الطموح». (٢) «إن شاعر الرجل والمرأة والعلاقات الإنسانية جميعاً... إن طموحى أن أكون فى جسد العالم كله» (٣) «إن فكرة التوبة عن شعري النسائي غير واردة، كما أن فكرة التخلي عن الملاحه فى البحار العالية فكرة جبانة سخيفة». (٤)

ونزار يرى المرأة فى كل شئ، فكل الأشياء تظهر له فى صورة أنثوية شائقة، فقد صور بلده دمشق - كما سبق - فى صورة عشيقته على السرير، وصور الورقة بالمرأة وفعل الكتابة بفعل الجنس فأحياناً تكون مستعدة وأحياناً كثيرة لا تريد، حتى الذبحة الصدرية تصير أنثى يقيم معها علاقة عاطفية «بدأت علاقة عاطفية تقوم بينى وبين ذبحة القلب، بدأت أحبها.. وأتعلق بها كما أتعلق بامرأة مزاجية الأطوار فوضوية المواعيد» (٥) «المرأة تلاحقنى كسحابة، وتنشر ظلالها حتى على شعري القومى والسياسى». (٦)

### (١) غزل حسى.. «صريح»

«كان ديوان (قالت لى السمراء) الذى صدر عام ١٩٤٤ مغامرة جريئة وحادة متشنجة، جريئة بكسرهما جدار الخوف فيما يتعلق بالجنس والتعبير عنه، وحادة ومتشنجة بما اشتملت عليه من توتر وعصبية حاول أن يفسرها فى كتابه (قصتى مع الشعر): (إذا كان الحب والشهوة فى هذا الكتاب قد اتسما بالتوتر والعصبية فلأن الحب تلك الأيام كان حبا مقهورا ومحظورا، ومسروقاً من ثقب الأبواب) لكن الواقع أن عصبية التعبير فى هذه المغامرة كانت نتيجة التوترات الانفعالية المصاحبة لخوض التجربة البكر خلال اندفاع المغامر.. كانت مرحلة

(١) أحمد زكى أبو شادى: شعراء العرب المعاصرون - دار الطباعة الحديثة - الطبعة الأولى - سنة ١٩٥٨ - ص ١٨٣.

(٢) نزار قبانى: الشعر والجنس والثورة - منشورات نزار قبانى/بيروت - الطبعة الخامسة - سنة ١٩٨٦ - ص ١٦.

(٣) نزار قبانى: المرأة فى شعري وفى حياتى - منشورات نزار قبانى/بيروت - الطبعة الرابعة - سنة ١٩٨٦ - ص ١٩.

(٤) نفسه - ص ١٤.

(٥) نزار قبانى: الكتابة عمل انقلابى - منشورات نزار قبانى/بيروت - الطبعة الرابعة - سنة ١٩٨٤ - ص ١٢٢.

(٦) نزار قبانى: المرأة فى شعري وفى حياتى - ص ٧٩.





اكتشاف لعالم جديد خاضه الشاعر بانفعالات عصبية متوترة، وبإحساس طفولى سيطرت عليه روح الدهشة والانبهار، وقامت المرأة فيه بدور العوامل الحسية الخارجية المهيبة للانفعال حيث رأى فيها الشاعر الطاقة الجمالية فى هذا الوجود». (١) لذلك نجده يقول:

حبك يا عميقة العينين...

تطرف.. تصوف.. عبادة

حبك مثل الموت والولادة

صعب بأن يعاد مرتين.. (٢)

فالحب يولد الإحساس بالتناقض.. الإحساس بالتطرف.. فليس فى الحب مرحلة وسطى فهو إما إلى اليمين الأقصى أو إلى الشمال الأقصى، إما فى أعلى القمة أو فى أسفل الهاوية، إما الجنة أو النار، وألح تصوف وتواصل وجدانى وروحى يظل يتعمق ليصل إلى مرحلة التوحد التام.. والحب عبادة فى محراب الجمال.. والحب خلاصة التجربة الإنسانية، مثل الموت فى قدسيته ومثل الولادة فى صيرورتها، وهو مثلها فى كونه لا يكون إلا مرة واحدة فى الحياة.

### أ - التغزل بأعضاء جسد المرأة

يتوجه اهتمامنا فى هذا الصدد - بصفة خاصة - إلى عناية الشاعر بظاهرة غزلية واضحة فى إنتاجه وهى اهتمامه بأعضاء المرأة، وقد يضيق - هنا - بنا الخصر لو تتبعنا إنتاجه فى هذه الظاهرة لذلك يمكن أن نأخذ نماذج تؤكد الظاهرة وتعضد رأينا.

ففى وصف أعضاء جسد المرأة وأثوابها نجد من عناوين قصائده ما يدل على ذلك دلالة صريحة مباشرة وغير مباشرة مثل «فم، زيتية العينين، نهذاك، رافعة النهد، القرط الطويل، سمفونية على الرصيف، مذعورة الفستان، مدنسة الحليب، أزرار، الضفائر السود، شمعة ونهد، إلى ساق، حلمة، العين الخضراء، إلى رداء أصفر، الشفة، إلى وشاح أحمر، همجية الشفتين، طائشة الضفائر، المستحمة، مصلوبة النهدين، أثواب، الفم المطيب، المايوه الأزرق، ثوب النوم الوردى، خصر، أنامل، إلى ضفيرتى ماس، إلى عينين شمالييتين، رحلة فى العيون الزرق، رباط العنق الأخضر، مشبوهة الشفتين، طوق الياسمين، الجورب المقطوع، يد، المجد للضفائر الطويلة، تعود شعرى عليك، القرط الطموح، إلى نهدين مغرورين، لحمها وأظافرى».

وإيماناً من الباحث بأهمية هذا المنهج الذى يؤمن بأن يعيش القارئ مع النص أكثر مما يعيش مع ناقد أو نقد النص، فسوف ندرج مقاطع بكاملها للشاعر نزار قبانى كشواهد فعلية على تغزله الصريح الحسى فى أعضاء جسد المرأة وأثوابها..، لكن بعد أن نعرف نظرياً رأى نزار فى هذا الشعر الفاحش الشهوى، الذى ظهرت فيه الرغبة فى أعنف حالاتها.

يقول نزار فى رد له على الناقد عبد اللطيف شرارة حين أطلق عليه (شاعر المرأة) وفرق بينه وبين (شعراء الحب): «راقنى منك أن تكون أول من يفرق بين شاعر المرأة وبين شاعر

(١) د.السعيد الورقى: لغة الشعر العربى الحديث - دار المعارف - الطبعة الثانية - سنة ١٩٨٢م.

(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٧٤٦.



الغزل، بعد أن خلط الناس خلطاً عجيباً بين هذين المخلوقين، بين رجل بضاعته التنهد، وسهر الليل، والعويل وشق الجيوب والأكمام أيضاً، وبين رجل بضاعته أكداً من الشفاه تعبق كأوراق التبغ، وأكوام من أحجار العيون تلتقط من بينها ما تريد، الأخضر الرائق كفسقية الدار، العسلى الشفاف كأدوية العقيق، والأسود الدافئ كجدائل العتمة.. رجل بضاعته كبضاعة الصائغ خواتم وأطواق وجوارب كعناقيد اللهب، ومخدرات محشوة ورداً، ومناديل تصفق كحواكير النرجس، وأقلام للتصبيغ يكفى أن تمر بالفم لتتشعل فيه حريقاً، وتشعل فيه ألف حريق.. أنا رجل طعامى رفة وشاح، وشرابى دلقة عطر، وبيتى خزانة امرأة، وأنسدل مع أنسدال المخمل، وأنجد مع انجعادة أثواب السهرة المياسة، وقد تساءل عنى فتجدنى سادراً فى أعماق عروة من عرى ثوب صيفى شفيف». (١)

إن غزل نزار الحسى ركز كثيراً على الجنس والشهوة الشابقة الكامنة فى عمق الإنسان، فالجنس فى تفسيره الفرويدى سر الوجود «كل شىء يتحول بالشعر إلى ديانة.. حتى الجنس يصير ديناً، والسرير يصير مذبحاً وغرفة اعتراف.. وماذا يكون الشعر الصوفى سوى محاولة لإعطاء الله مدلولاً جنسياً». (٢) ولأجل غزل صريح لابد من لغة صريحة مباشرة يكتب بها. وعن هذه اللغة الحسية الصريحة السافرة المكشوفة التى كتب بها نزار دون لغة الرمز والتجريد والتلميح قال: «التجريد والتأمل الذهني الصرف أشياء لا نتعامل معها فى هذه المنطقة من العالم». (٣)

«لماذا لم يلجأ نزار إلى التجريد قى شعره، ولجأ إلى هذا الوضوح الفج، والحسية المفرطة فى الأداء؟ يجيب على ذلك قائلاً: (فى المرحلة الثقافية والسياسية التى نحن فيها أعتقد أن التجريد سلعة كمالية لا حاجة لنا بها، فمواجهتنا واضحة وأحزاننا واضحة.. وإذا كانت الكتابات التجريدية تستطيع أن تغطى خمسة بالمائة من مجموع الشعب العربى فماذا تفعل بالـ ٩٥ بالمائة الباقية؟». (٤) لذلك لا غرو أن نجد ناقداً مثل شاكر النابلسى بكتابه (الضوء واللعب) ينفى أن يسمى نزار قبانى شاعر المرأة بل هو شاعر جسد المرأة، ذلك من خلال إحصاء وحصر عددى فى أربعة عشر ديواناً لنزار قبانى لأعضاء جسد المرأة.. وليس شاكر النابلسى فقط الذى يرى هذا الرأى بل نجد الناقد نديم نعيمة فى مجلة الآداب البيروتية يزعم أنه أخطأ فى أشعار نزار قبانى المرأة كإنسانة ووجد مكانها الأنثى كما تبدو لعين الذكر. غير أن نزار قبانى يرد هذه التهمة إذ هو لا يفرق بين المرأة وجسدها فقال: «أنا لا أستطيع أن أفصل الجسد عن صاحبة الجسد، وإلا كان بوسع أى رجل أن ينام مع أية جثة فى مشرحة». (٥) بعد ذلك تجدر بنا الوقفة على بعض الشواهد الحسية فى غزل نزار بأعضاء جسد المرأة مثل «العيون، الفم، النهد، الساقين، الشعر».

(١) من نزار قبانى إلى عبداللطيف شرارة: مجلة الأدب: عدد ٢ - سنة ١٩٤٩ - ص ٥٣ - ٥٤.

(٢) نزار قبانى: الأعمال النثرية الكاملة - ج ٧ - ص ٥٠٦.

(٣) نزار قبانى: الأعمال النثرية الكاملة - ج ٨ - ص ٤١٠.

(٤)، (٥) د.عبدالباسط سعيد عطايا: الرأى النقدية عند نزار قبانى - ص ١٧٥.





\* ففى العينين يقول:

زيتية العينين.. لا تغلقى  
رحلتنا في نصف فيروز  
فى أبدٍ يبدأ ولا ينتهى  
فى جزر تبحث عن نفسها  
وتنتهى الدنيا ولا ينتهى  
.....

من ألف عام وأنا مبحر  
يا مطر العينين لا تنقطع  
لا تنقطع ثانية.. إننى  
يا مرفأ الفيروز يا متعباً

يسلم هذا الشفق الفسستقى.  
أغرقت الدنيا ولم تفرق.  
فى ألف دنيا - بعد - لم تخلق.  
ومطلق يولد من مطلق.  
تشردى فى غابة الفسستقى.  
.....

ولم أصل.. ولم يصل زورقى.  
أنا حنين الطيب للدورق.  
جوع الربى للأخضر المورق.  
سفينتى.. لابد أن نلتقى: (١)

لعل الشاعر فى مطلع القصيدة أراد من الشفق امتداده ولم يرد حمرة.. والملاحظ أن الصور التى وصف بها الشاعر العين صور حسية مادية.. لكن هل اكتفى نزار بوصف العيون الخضر وصفاً خارجياً بعيداً عن وجدانه الموار؟ فى الحقيقة أن القصيدة تعبير رقيق جميل عن حالة الشاعر النفسية تجاه هذه العيون.. فهى أتعبت الشاعر وجعلته يسوح فيها ويتوه بها. ويصورها فيروز أو نصف فيروز أتعبت وحيرت ولوعت وأغرقت كل الدنيا فى بحر سحرها وعمق جمالها ولم تفرق هى.

فالقصيد كلها - كما نرى - تدور فى موضوع واحد وهو جمال العينين، وتأثر الشاعر بهما.. وصور الشاعر فيها حسية مستوحاة من الطبيعة، غير أن الشاعر خلال صورته الحسية أتى بصورة أو تقنية حديثة فى تكوين الصورة الشعرية وهى ما يعرف «بتراسل الحواس» حيث جعل الصوت أزرق، والصوت من مدركات حاسة السمع واللون الأزرق من مدركات حاسة النظر، فقال:

تبكى بصوت أزرق.. أزرق: (٢)

أطرى من الحجاز والأصبهانى.  
يغزلها هناك قوساً كمان.  
لشهوته صوت لجوعى يـدـان.  
قادمة من غابة البيلسان.  
عيناك والليل.. وصوت البيان.  
ودمرى حولى حدود الثوانى.

إلى نوافير مادية

\* وفي السابقين يقول:

سيزى ففى ساقيك نهراً أغانى  
بكاء سمفونية حلوة  
وأبحرى فى جرح جرحى.. أنا  
أنا هنا.. متابع نغمة  
أنا هنا.. وفى يدى ثروة  
لا تقطعى الإيقاع.. لا تقطعى

(١) نزار قباني - الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٤٢.

(٢) نفسه - نفس الصفحة.



مدينتى قد ضيعت نفسها  
وودعت تاريخ تاريخها  
وداعبت نهداً كألعوبة  
مدينتى.. لم يبق شيء هنا  
سيرى فإنى لم أزل منصتاً  
نحن انسجام كامل.. وأصلى

وهاجرت مع الحرير اليمانى.  
وضيعت زمانها من زمان.  
تصيح إن دغدغها إصبعان.  
لم ينتفض لم يرتعش من حنان.  
لقصة تكتبها فلتان..  
عزفك.. ما أروع صوت البيان. (١)

حين نتأمل البيت الأول نجد فيه صورة نفسية جميلة تعبر عن اختلاط الحواس بالأحاسيس «فى ساقيك نهرا أغانى» وهى صورة نبعت من أعماق الشاعر حيث صور تأثير خطوات المرأة فى نفسه، وابتعد عن تشبيه الساقين بما يماثلهما من معطيات حسية، وكذلك صور وقع خطواتها بأنه «بكاء سمفونية» فالصورة كذلك نبعت من وجدانه وأحاسيسه، وربما كانت لفظة بكاء هنا لها دلالة على الحزن الذى يعانىه الشاعر وإلا لكان فى استطاعته أن يقول: (غناء سمفونية) ولكنه الحزن الذى يبدو كأوضح ما يكون فى قوله: «وأبحرى فى جرح جرحى».. حيث أبرز الشاعر الحزن الذى يعتريه ثم أرففه بصورة معبرة حيث جسد الشهوة وجعل لها صوتاً تصرخ به، والجوع يدين يلتهم بهما.

ثم يصور الشاعر تأثر المدينة بكاملها بخطى المرأة وجمال مشيتها وروعة ساقها.. وقد لا يقتنع القارئ بالمبالغة الشديدة فى تأثر المدينة بساقى امرأة، غير أن عدم اقتناعه هذا يهون إلى جانب رفضه لصورة النهد التى لم يكن لها أى دور فى القصيدة ولم يكن ثمة مبرر لوجودها.. ولكن صورة النهد - دائماً - تقحم نفسها على قصائد الشاعر، وأكد أقول: إنه قلما تفلت قصيدة لنزار فى الغزل من صورة النهد إن لم يفرد له قصيدة كاملة.

\* وفى الفم يقول:

فى وجهها يدور كالبرعم  
كلوحة ناجحة.. لونها  
كفكرة.. جناحها أحمر  
كنجمة قد ضيعت دربها  
زجاجة للطيب مختومة  
من أين ياربى عصرت الجنى؟  
وكيف بالغت بتدويره؟  
وكيف بالتبوليب سورتها  
وكيف ركزت إلى جنبه  
كم سنة ضيعت فى نحتته؟  
منظمة الشفاه لا تفصحى

بمثله الأحلام.. لم تحلم.  
أثار حتى حائط المرسى.  
كجملة قيلت ولم تفهم.  
فى خصلات الأسود المعتى.  
ليت أوانى الطيب لم تختتم.  
وكيف فكرت بهذا الفم؟  
وكيف وزعت نقاط الدم؟  
بالورد، بالعناب، بالعندم؟  
غماسة تهزأ.. بالأنجم؟  
قل لى: ألم تتعب.. ألم تسأم؟  
أريد أن أبقى بوهم الفم. (٢)

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة: ج ١ - ص ٥٤، ٥٥.

(٢) نفسه - ص ٥٨، ٥٩.



صور الشاعر في هذه القصيدة فم المرأة بصور شتى تحمل كلها ثلاث دلالات هي: الصفر، الجمال، طيب الرائحة، وإن كان إحياء كلمة «لوحة» هنا يعطى مدلول الكبر وليس الصفر.. وقد مزج الشاعر في صورة التجسيد بين المجرى والمحسوس في «فكرة جناحها أحمر».. وجمله (بمثله الأحلام لم تحلم - كجملة قيلت ولم تفهم - كنجمة ضيعت دربها) هذه بما فيها من دلالة على الغياب والسلب وعدم الإمكانية هي تؤكد أن هذا الفم لم يوجد من قبل حتى شطح به الوصف إلى أن هذا الفم لم يصنع بعد فهو لم تصل إليه الأحلام بعد.

وبعد هذا الوصف الرفيع للفم يخرج الشاعر إلى فكرة جزئية نابغة من الفكرة الأولى فيتوجه بأسئلته إلى الخالق: كيف عصر الجنى؟ كيف بالغ في تدويره؟ كيف وزع نقاط الدم؟ كيف سوره بالورد والعندم؟ كيف ركز إلى جنبه غمازة تهزأ بالأنجم؟ وكم سنة ضيع في نحته؟ والملاحظ هنا أن الشاعر لم يصف الفم وصفاً شهوانياً ولم يعرب عن رغبته في تقبيله أو التهامه أو مضغه، بل اكتفى بموقف المصور الواصف الجمالي فقط دون الاقتراب أو اللمس، وإن يكن الشاعر في نهاية القصيدة قد أفصح عن إحساسه:

منظمة الشفاه.. لا تفصحى      أريد أن أبقى بوهم الفم..

\* وفي الشفاه يقول:

لن يستريح الموعد المكبوت.	مشبوهة الشفتين لا تتنسكى
ماذا؟ أيكظم ما به الكبريت؟	وغريزة الكبريت في طغيانها
ما دام يرشح منهما الياقوت.	شفتان معصيتان أصفح عنهما
ينهار فوق عقيقها الجبروت.	إن الشفاه الصابرات.. أحبها
قبلته في جرحه ونسيت.	كرز الحديقة عندنا متفتح
بهما سعدت. وألف ألف شقيت.	شفتان للتدمير، يا لى منهما
في كل شطر أحمر تابوت.	شفتان مقبرتان، شقهما الهوى
كم مرة أفنيتها.. وفنيت.	شفة كآبار النبيذ مليئة
والدفء في السفلى.. فأين أموت؟ (١)	الفلقة العليا دعاء سافر

في هذه القصيدة (مشبوهة الشفتين) يثور الشاعر على امرأة تدعى التنسك والبراءة على حين أنه يرى فيها غير ذلك.. ونجد في هذه القصيدة أن نزار قباني يسترسل في وصف حسي عارم لشفتي المرأة فيه قوة وتحذ وعنفوان.. وفي هذه القصيدة بل وفي هذا الديوان غامة (قصائد) ١٩٥٦م تلونت تجربته الجنسية بالثورة.

وفي الأبيات نراه يدقق الوصف الحسي لشفتي امرأة حمراوين، ورغم أن الوصف للشفاه إلا أننا نجده - على عادته في كل وصف - قد مزج الصور والصفات بذاته وبحسه وبهيج روحه من خلال تقنيات تعبيرية بلاغية مثل التجسيم والتشخيص، وأنسنة الأشياء وإضفاء الحياة عليها وجعل حواس لها. حيث يسحب ما بداخله من أحاسيس على الموجودات من حوله،





وكان كل شيء يراه يحس ما يحس به. فهل يكون الموعد مكبوتاً؟ وهل للكبريت غريزة؟ في الحقيقة إن الموعد والكبريت إلا الشاعر نفسه ولن يستريح كبته إلا عند اللقاء والمقابلة واللامسة، ولن تشبع غريزته إلا عند الاحتكاك والاشتعال والاحتراق.. الموعد والكبريت - الشاعر - على التوالي.

\* وفي النهدين يقول:

- سمراءُ صبي نهدك الأسمر في دنيا فمى.  
نهداك نبعا لذة حمراء تشعل لى دممى.  
متمردان على السماء على القميص المنعم.  
صنمان عاجيان.. قد ماجا ببحر مضتـرم.  
صنمان.. إنى أعبد الأصنام رغم تأثمى.  
- فكى الغلالة.. واحسرى عن نهدك المتضرم.  
لا تكبتى النار الحبيسة وارتغاش الأعظم.  
نار الهنوى فى حلمتيك أكلة كجهنم.  
خمريتان.. احمرتا بلظى الدم المتهم.  
محروقتان بشهوة تبكى وصبر ملجم.  
- نهداك وحشيان.. والمصباح مشدوه الفم.  
والضوء منعكس على مجرى الحليب المعتـم.  
وأنا أمد يدى وأسرق من حقول الأنجم.  
والحلمة الحمقاء ترصدنى بظفر مجـرم.  
وتغط إصبعها وتغمسها بحبر من دممى.  
- يا صلبة النهدين.. يابى الوهم أن تتوهم.  
نهداك أجمل لوحتين على جدار المرسم.  
كرتان من ثلج الشمال.. من الصباح الأكرم.  
فتقدمى، يا قطتى الصغرى، إلى تقدمى..  
وتحررى مما عليك وحطمى.. وتحطمى..  
- مغرورة النهدين.. خلي كبرياءك وانعمى.  
بأصابعى.. بزوابعى.. برعونتى.. بتهجمى.  
فغداً شبابك ينطفي مثل الشعاع المضـرم.  
وغداً سيذوى النهد والشفتان منك.. فأقدمى.  
وتفكرى بمصير نهدك بعد موت الموسـم.  
- لا تفزعى.. فاللثم للشعراء غير محـرم.  
- فكى أسيرى صدرك الطفلين.. لا.. لا تظلمى.  
نهداك ما خلق للثم الثوب.. لكن للفـم.  
مجنونة من تحجب النهدين أو هى تحتـمى.



«يا شاعري.. لم ألق في العشرين من لم يفطم». (١)

وكما يبدو - فى هذه القصائد - أن نزار قبانى معنىٌ جداً بفنّه التصويرى، لكن السؤال: هل استغرق نزار فى هذه القصائد حسّ الجمال أم حسّ الجنس؟ إن الإجابة - بلا شك - من خلال القراءة فى القصائد السابقة تتضح فى ذهن القارئ وهى أن رائد الشاعر فى هذه القصائد كان حسّ الجمال وليس حسّ الجنس. فوصفه الجمالى طغى على حسّيته الشهوية - ربما - عدا قصيدة (نهداك).

ب- التفزل بأثواب المرأة وأدوات زينتها..

يستمر نزار قباني في عشقه للمرأة فقد أنهى أعضاء جسدها وصفا وغزلا ولم يترك منها عضواً لم ترسمه ريشته فقال:

لم تبق زاوية بجسم جميلة

ثم يلجأ إلى أثوابها وأدوات زينتها فهو لا يستطيع صبرا عن قول الشعر فى أشياءها ومحاسنها، فيقول نثراً: « مادام هناك عقد واحد فى جوارير حبيبتي لم أكتشف حياته، مادام

(١) نزار قباني - الأعمال الشعرية الكاملة: ج ١/٦٩ وما بعدها.

(۲) نفسہ - ص ۴۶۴.





في خزانها ثوب واحد ولم يره فضولى بعد، فلا فرار من الشعر، ولا انفلات من أصابعه الساحرة». (١) ويقول فى موضع آخر: «والأشياء الصغيرة.. الصغيرة التى تمتلكها حبيبتي، قواريرها، عطورها، مروحاتها، أمشاطها، ثوبها الجديد المنقول عن شجيرة دراق مزهرة، كل هذه الأشياء، ماذا تكون لو لم أصبغها بدمى ودم قصائدى». (٢)

\* ففى الرداء يقول:

مرحباً يارداء.. يا صيحة الطيب	وصبحت بالرضا.. يا رداء.
يا مريض الخيوط.. يا أصفر الهمس	صباحى عليك.. ورد وماء.
من بدرى رماك شلال لون؟	فطريقى.. براعم خضراء.
درت.. واحترت.. واحتفلت بصدر	مسحته بكفها الكبرياء.
انسدل يا طويل.. دس فوق نهد	زنبقى.. صلى عليه الضياء.
من شحوبى غزلت ثوباً أنيقاً	ترتديه عملاقة فرعاء.
أنت يا زارع الطريق حكاينا	لو تعاد الحكاية الصفراء.
لك ما شئت، معصم.. وذراع	ثم نهد.. مخدة بيضاء.
لك بالخصر وقفة.. وعلى الردف	انهيار.. وشهقة.. وارتماء.
وراء السوراء.. ثمرة خيط	أكلت منه حلماً... حمقاء.
هنى أعطيتك ما تريد. فصفق	واسترح يا رداء حيث تشاء.
لحظة، يا معطر الخيط، جاعست	بي للطيب.. شهوة شهاء.
أنت نفسى ولون خيطك لونى	وعطورى.. عطورك السوداء.
فيك بعض الشتاء يا شاحب الخيط	وكل الفصول عندى شتاء.
يا خريفية الرداء.. عروقتى	تحت زخات عطر استجداء. (٣)

يبدأ نزار القصيدة بالترحيب والتهليل والحفاوة بهذا الرداء، وكأنه إنسان يخاطبه ويناجيه ويحسه قريباً منه، فى عبارات جميلة «مرحباً يا رداء - صباحى عليك ورد وماء - صبحت بالرضا»، ويناديه «يا صيحة الطيب» عبارة فيها جمال فكأن الطيب فى انتشاره يشبه الصياح، ويعبر الشاعر عن لون الثوب الأصفر بما يشبه المرض، ولعل الشاعر أراد أن يسقط على الثوب شعوره هو فى جملته «يا مريض الخيوط» وإلا فلماذا اختار المرض للصفرة وكان باستطاعته أن يختار الذهب، الشمس، القمح أو كل ما له علاقة باللون الأصفر بعيداً عن المرض.

ثم يمضى الشاعر فى القصيدة ليصور حركات الثوب على جسد المحبوبة، فيتخيله إنساناً يدور ويحتار ويحتفل بالصدر، وكأن الشاعر بهذه الأفعال (درت - واحترت - واحتفلت) يصور لنا حالته هو النفسية. وفى «مسحته بكفها الكبرياء» صورة شامخة وجميلة للصدر

(١) نزار قباني: الشعر قنديل أخضر - ص ٦٢.

(٢) نفسه - ص ٦٧.

(٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ١٢٧.



المعتز، فيها تقديس بعيد عن الشهوة التي تبدو على نظرة نزار للصدر «النهدين» والتي رأيناها، في أقواله السابقة «ربوتى لذة» و«نهداك نبعا لذة حمراء». كذلك صورة النهدي الذي «صلى عليه الضياء» صورة فيها خشوع ورقى وتقديس للجمال.

وفى البيت السادس يصور لنا الشاعر شعوره تجاه الثوب وصاحبته فى صورة جميلة يعلق عليها الناقد محيى الدين صبحى بقوله: «الثوب مغزول من شحوب الشاعر.. تلك ضربة فنان يملك ريشة أصيلة فى رسومته». (١) وهي فعلاً صورة تدل - أبلغ الدلالة - على حالة الحزن التى يعانىها الشاعر والتي اختار لها لفظة الشحوب، كما اختار اللون الأصفر للثوب، وفى المقابل أبرز لنا صورة الجمال جمال صاحبة الفستان فى «عملاقة فرعاء».

يتجه الشاعر فى البيت السابع إلى مخاطبة الرداء فى لهجة أسوانة حزينة «لوتعاد الحكاية الصفراء» ويحسده على ما ينعم به، حيث له معصم وذراع ونهد كالخدة البيضاء، وله على الخصر وقفة ثم ينسحب على الردف، وهذه الصور تبين لنا بوضوح جمال الجسد، ولعل ألفاظ «انهيار - شهقة - ارتماء» تعبر عن حالة الشاعر النفسية وعن ذاته المتمنية الراجية، وانهيار أعصابه أمام روعة الجسد وشهقته ودهشته لمرآه.. والشهوة فى الأبيات تخطر على استحياء من خلال الصور والعبارات، لكنها تكشف عن نفسها بعد ذلك فى صورة ملحّة، كما يبرز معها حزن الشاعر.. فلننتأمل كلمة «لحظة» التى تدل على منتهى الرجاء، فالشاعر يطلب من الثوب ألا يذهب عنه؛ لأن شهوته جاءت إلى الطيب المنبعث منه، وفى البيت بعده يكشف الشاعر عن مدى حزنه مازجاً صفرة الرداء بصفرة مشاعره، وعطور الرداء السوداء بعطوره هو. فلونه أصفر كلون الرداء، وعطوره كعطوره سوداء، وكل الفصول عنده شتاء، فلا ربيع هناك ولا صيف، ولعلنا لا نتعجب لهذه الصور الحزينة، ولهذا اللون الأصفر الذى اختاره الشاعر للرداء، فلقد مرت بنا صور أخرى للحزن فى بعض القصائد التى وصف فيها الشاعر أعضاء جسد المرأة وأشياءها، فلا تكاد قصيدة منها تخلو من صورة للحزن أو التمنى أو الرجاء أو الوهم.. ويختتم نزار قصيدته بنداء فيه استجداء وتوسل وحزن فيطلب فيه منها قليلاً من الحب والحنان.

\* وعن رافعة النهدي - وهى من ملابس المرأة الداخلية - يقول:

تزلق فوق ربوتى لذة	ناعمة.. دارت على ناعم.
خمرية كلون عاطفتى	واهمة مثل غدى الواهم.
تنشق من مزرعتى زنبق	زررتا.. للموسم القادم.
تؤويهما تحميهما من أذى	من الهوى، من الششتا الهاجم.
وتغزل الغزل لكى يدفأ	كى يهنا.. فى المخبأ الحالم.
وتطعم الإثنين من قلبها	من لحمها.. من خيطها الفالغ.
تداعب الواحد إما صباحاً	وتسدل الستر على النائم.

(١) محيى الدين صبحى: نزار قباني شاعراً وإنساناً - ص ٥٧.



رافعة النهـد.. أحيطى به  
قد يجرح الدنتيل إحساسه  
هذا الذى بالغت في ضمه  
كونى له أحنى من الخـسـام  
فخففى من قيدك الظـالم  
أثمن ما أخرج للعالم (١)  
في هذه القصيدة وصف نزار (رافعة النهـد) وصفاً ناعماً جمالياً شهوياً، تبدو فيه الشهوة أكثر من القصائد السابقة ولكنها شهوة مهذبة مسرولة بحنان الشاعر وجمالياته.  
يبدأ نزار القصيدة بلفظة ناعمة رائعة موحية (تزلق) وبتصوير النهدين بأنهما ربوتان فى العلو والاستدارة، والصورة توحى جمالياً بالنعومة والطراوة أكثر من إيحائها جنسياً بالشهوة.. ويصف لونها بأنه «خمري» ولعل هذا الوصف مرتبط بحالة الشاعر النفسية الحزينة التى أملت عليه هذا الاختيار وجعلته يعبر عن غده بأنه «غد واهم لا أمل فيه».  
والطريف فى الصورة أن الشاعر مزج بين الحواس والأحاسيس فجعل للعاطفة لونا فى قوله «خمريه كلون عاطفتى»، وفى البيت الثالث صور الشاعر النهدين بأنهما «مزرعتا زنبق» دلالة على بياضهما، ويأتى التصوير بعد ذلك دالا على عاطفة الشاعر الحريصة على إبراز المظهر الجمالى للمرأة، تلك العاطفة التى يملؤها الشجن والحزن الشفيف، فنرى الشاعر يخلع على «رافعة النهـد» صفة الإنسان ويجعلها تؤوى النهدين ولننظر ما فى لفظة الإيواء من الحنو والحرص. ثم ينهى الشاعر أمانياته من رافعة النهـد وتوصياته لها بالنهدين بنصيحة غالية جدا لها، وهى أن التاريخ أعطاها شرف أن تحفظ أثمن ما أخرج للعالم «النهدين».  
\* وعن المانيكور:

قبلاً يجب أن نشير إلى أن نزار قباني خلال تناوله الدائم لحاجيات المرأة وأدواتها وأشياءها كان متأثراً بمعطيات الحضارة لا سيما أن الأرض الشامية بقعة سحرية عبقة أنيقة فنراه يتناول فى قصائده فى المرأة «مانيكور - أحمر الشفاه - المايوه الأزرق - الصليب الذهبى - ثوب النوم الوردى - الأغارسون» والأخيرة كتبها فى ديوانه «أنت لى» كعنوان قصيدة بلغتها الفرنسية، وهى قصة شعر أوروبية جديدة فى وقتها.. فجاء العنوان Ala Garçonne.

أما قصيدة «مانيكور» فهو يصف فيها طلاء الأظافر، وهو مستحدث جديد أوجده الحضارة، ووصفه الشاعر بريشته فقال:

قامت إلى قارورة	محمومة الرحيق.
طلاؤها الوردى وهج	الكرز الفتيق.
واستلت المبرد من	غمده رقيق.
ينحت عاج ظفرها	المدلل النميق.
ونجد المقص فوق	المرمر الغريق.
يحصد فى نقلته	نحاتة البريق.
ويأكل النور الذى	تاه عن الطريق.





واهتزت الريشة	ذات المقبض الأنيق.
باهرة.. ماهرة	فنانة الخفوق.
تترك بعض قلبها	للناحل المشيق.
وتفرز الغروب	ألف جدول هريق.
هنيهة.. فالسلم العاجي	فى حريق.
عشر شموع أوقدت	فى معبد عتيق.
يا ظفر، يا وردى، يا	سجادة العقيق.
إن كفرت سيدتى	بعهدي الوثيق.
فقل لها: إنك قد	رضعت من عروقى. (١)

يصور الشاعر فى القصيدة قارورة الطلاء (زجاجة مانيكور) وحمرتها، ثم حركة صاحبته وهى تبرد أظافرها، وحركة المبرد وهو يبرد الأظافر، ثم حركة الريشة وهى تطفى الأظافر العاجية، ثم صورة الأظافر بعد أن طليت، ويختتم القصيدة بشرح شعوره تجاه هذه الأظافر، والصور التى تتداعى فى القصيدة تشرح حمرة الطلاء «محمومة الرقيق - طلاؤها الوردى - وهج الكرز الفتيق - تفرز الغروب» كما تشرح البياض الناصع لظفر السيدة الذى يعبر عنه بـ «عاج ظفرها - المرمز الغريق - نحاة البريق - النور الذى تاه عن الطريق - السلم العاجي - عشر شموع»، وعنصر التجسيد فى صور الشاعر واضح جداً، فالمبرد ينحت عاج الظفر، والمقص يغرد فوق المرمز ويحصد نحاة البريق، والريشة باهرة ماهرة فنانة الخفوق، ولها قلب «طلاء الأظافر» تترك بعضه «للناحل المشيق» أى الظفر. ولا شك أن صور الشاعر مليئة بالحركة والحيوية والجمال المتدفق، وإن كانت تجربته سطحية تفتقد العمق، وتشعر القارئ بخلو بال الشاعر، وبرغم هذا فهناك صورة جانب الشاعر فيها التوفيق وهى تصويره لليد الجميلة بالمعبد العتيق فى قوله:

عشر شموع أوقدت      فى معبد عتيق.

فلفظة المعبد - هنا - تعطى دلالة القدم أكثر من الجمال، وهناك صورة تحمل دلالة اجتماعية مهمة وهى تصويره للظفر بأنه «مدلل نميق» إذ تدل على رفاهية صاحبته وترفها. هذا وقد استخدم الشاعر أوزاناً صرفية قل استخدمها مثل: الفتيق، النميق، الهريق، فى هذه القصيدة، واستخدم فى غيرها أوزاناً صرفية ليست شائعة، وقد لفت هذا انتباه أحد النقاد فقال: «استطاع نزار أن يستغل الأوزان الصرفية للكلمة فى إثراء قوافيه بكلمات قد يندر استعمالها ولكنها كلمات معطاءة لها أبعادها». (٢)

ويختتم الشاعر قصيدته بنداء كله هدوء وجمال.. فالأظافر هنا رضع من عروقه، كما غزل الثوب - أنفأ - من شحوبه.. وهذا كله يحمل دلالة واحدة هى توق الشاعر وولعه وحنينه الدائم الذى لا ينقضى إلى المرأة، وحرقة التى لم تنطفى بعد إليها، يظهر هذا دائماً فى نهاية

(١) نفسه - ص ٢١٩.

(٢) ماهر حسن فهمى: نزار قباني وعمر بن أبى ربيعة - ص ١٦٦.



كل قصيدة يصف فيها عضواً من أعضائها أو ثوباً من أثوابها.

### ج- التغزل بنهدي المرأة..

ظاهرة غزلية كبيرة فى إنتاج قباني ظهرت فى إنتاجه منذ بدايته واستمرت معه حتى النهاية.. وهي ظاهرة التغزل بالنهود.. وقد لاحظ ذلك بعض النقاد مثل فؤاد ذوارة حيث يقول: «ونزار فى تجسيده لجمال المرأة وتصويره لمفاتن جسدها يتوقف دائماً وبإلحاح يستلقت النظر عند عضو معين من أعضائها يبرع بصفة خاصة فى وصفه، ويتفنن فى رسم أضوائه وظلاله بصور لا تتكرر عند عضو آخر، ولعلنا لا نعثر لها على نظير عند أى شاعر آخر.. فهو لا يصف جمال امرأة دون أن يرسم صورة قوية موحية لنهديها، ولا يشتاق لأخرى إلا ويكون نهديها أبرز، وربما أول ما يحن إليه فيها، ولا يودع ثالثة إلا ويكون لنهديها مكان الصدارة فى هذا الوداع، ولا يهجو رابعة أو يستنزل اللعنات عليها إلا ويكون النهدان من بين عناصر هذا الهجاء.. بحيث يمكن القول: إن وصف النهدين هو أبرز ميدان تتجلى فيه شاعريته وتتفوق، ففى دواوينه الصغيرة الحجم مائة وعشرون بيتاً يتغزل فيها بالنهد وتصفها.. ولنزار ديوان كامل أسماه (طفولة نهد).... لذلك قد يكون وصفه بشاعر النهود أصدق وأدق وأكثر تخصيصاً من وصفه بشاعر المرأة، فالمرأة فى نظره وإحساسه نهد قبل أن تكون أى شىء آخر». (١)

كما يؤكد ذلك الأستاذ شاعر النابلسى حيث يقول: «لم يذكر العرب النهود كثيراً فى شعرهم الغزلى، كانوا يرمزون لهما رمزاً ويومئون إليهما إيماءً كمظهر من مظاهر جمال المرأة، فكانوا يحبون المرأة الكاعب أى ذات الثديين الناهضين أو الناهدين، وكان العرب يشبهون الثديين بالرمانتين اللتين تخرقان الثياب، إلى أن جاء نزار فزاد على ذلك صوراً كثيرة. لم يحدث فى تاريخ الشعر العربى كله بل فى تاريخ الشعر العالمى كله أن كرس شاعر مساحة كبيرة لنهد المرأة كما كرس نزار قباني». (٢) وقد قامت إحدى الباحثات بعمل إحصائية لعدد مرات ذكر النهد فى الدواوين الثمانية الأولى من شعر نزار قباني، فقالت:

«لقد ورد ذكر النهد فى الدواوين الثمانية على النحو التالى:

- ١- ديوان «قالت لى السمراء»: (٥٥ مرة).
  - ٢- ديوان «طفولة نهد»: (٢٣ إشارة إلى النهد).
  - ٣- ديوان «سامبا»: (٦ إشارات إلى النهد).
  - ٤- ديوان «أنت لى»: (٣٢ إشارة إلى النهد).
  - ٥- ديوان «قصائد»: (١٨ إشارة إلى النهد).
  - ٦- ديوان «حبيبتي»: (١٩ إشارة إلى النهد).
  - ٧- ديوان «الرسم بالكلمات»: (١٨ إشارة إلى النهد).
  - ٨- ديوان «يوميات امرأة لا مبالية»: (١٩ إشارة إلى النهد). (٣)
- وليس أدل على هذه الظاهرة فى الغزل الحسى عند نزار قباني من قصيدة «نهداك» التى

(١) فؤاد ذوارة: شعر وشعراء - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ص ٢٤٢.

(٢) شاعر النابلسى: الضوء واللغة - ص ٣٥٨.

(٣) عزة محمد أبو النجا: ظواهر غزلية وسياسية واجتماعية فى شعر نزار قباني - ص ١٢٦.





سلف التعرض لها فى صدد التفزل بأعضاء جسد المرأة وألقينا نظرة على ما جاء فيها.. والتي قال فيها نزار قبانى: «قصيدة (نهداك) كانت الشرارة الأولى التى أطلقتنى، والمفتاح إلى شهرتى». (١)

\* ومن ديوان «يوميات امرأة لا مبالية»، هذا الديوان الذى يعتبر أعلى صيحة فى «لعبة الضمائر» وآخر نقطة توصل إليها نزار فى تلبسه وتلاحمه مع ضمير الأنثى، يقول:

لمن صدرى أنا يكبر؟

- لمن كرزاته دارت؟

لمن تفاحه أزهر؟

- لمن صحنان صينيان

من صدف ومن جواهر؟

- لمن قدحان من ذهب

وليس هناك من يكسر؟

- لمن شفة منادية

تجمد فوقها السكر؟

خلوت اليوم ساعات إلى جسد

أفكر فى قضاياه.

أليس له - هو الثانى - قضاياه؟

وجنته.. وحماء؟

لقد أهملته زمناً

ولم أعبأ بشكواه.

نظرت إليه فى شغف

نظرت إليه من أحلى زواياه.

لمست قبابه البيضاء

غابته ومرعاه.

رأيت النهد كالعصفور

لم يتعب جناحاه.

تحرر من قطيفته

ومزق عنه تفتاه.

حزنت أنا للمرأة... (٢)

حاول نزار فى هذه اليوميات أن يجمع بين وضعين عسيرين فى آن واحد، الشعر والتعبير عن الضمير المكنون للمرأة، ولأنه متمرس بالقول الشعرى فإنه يلتفت إلى أفضل أوضاع

(١) نزار قبانى: قصتى مع الشعر - ص ٥٠.

(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٥٨٩.



التعبير الإنشائي عندما يطرح قضاياها على سن السؤال وحافة الاستفهام.. فليس هناك من يثير الانتباه ويحرك دهشة المتلقى مثل لغز الأسئلة.. لكنه عندما يجعل هذا السؤال من فتاة يافعة تكتشف جسدها فإنه يغامر بدخول منطقة شائكة في خبايا الضمير الأنثوي.

لكن في هذه اليومية مهما كانت وطأة الكبت والحرمان، فإن إحساس البنات بأجسادهن في أشكالها المختلفة لا ينتهي بهن إلى هذا الموقف الغريب كمن ينادي على بضاعته في السوق لمن يشتري، فهي أيضاً طرف، تبحث عنه وتشتري منه وتتبادل معه.. إنه ينطقها بما يريد لها الرجل أن تقول في ندائه لا بما تهجس به نفسها وتتمناه بداخلها.

لا بد أن نعترف بأن تدفق الشعر على لسان نزار قباني وتلقائية السرد الغنائي البديع لديه يكسبان لهجته التعبيرية حرارة ونشوة، وتنسياننا بساطته وقرب دلالاته، خاصة لأنه هو الذي افتتح في اللغة العربية هذا اللون من الكتابة «الجسدانية» ضد الأعراف والمنظومات القيمية المهيمنة. وكان محكوماً بطابع عصره المشغول بهموم وقضايا العالم الثالث التحررية، فنقل هذا الجانب السياسي الجاد إلى مجال المرأة ومجالاتها الحميمة.

وفي هذه اليومية لم يستطع نزار أن يخرج من غيمة الأسى والحزن التي سيطرت على إنتاجه.. حيث يظل شعور الأسف والحزن - غير المشوب بالاعتزاز - هو المسيطر على صوت القصيدة مبالغة في تبني موقف التمرد.

## (٢) غزل وجداني.. «عفيف»

إذا ما تركنا الغزل الحسى بأنواعه ومدى إفادة نزار منه، وذهبنا لنتطرق إلى المدرسة التي ينتمي إليها نزار وهي المدرسة الرومانسية\*، وجدنا أن تجربة الغزل يتفاوت شأنها عند أفراد هذه المدرسة، فيرى الدكتور عبد القادر القط أن تجربة الغزل لدى شعراء المهجر قليلة الشأن. (١) كما يؤكد الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي أن مساحة الغزل في الشعر المهجري ظلت أقل مساحة ممكنة في خارطة الشعر العربي على مدار التاريخ. (٢)

وجود المرأة عند الشعراء الوجدانيين وجود مطلق غائم لا يحده في الأغلب اسم أو زمان أو مكان، يتحدث الشاعر عنه في كثير من الأحيان حديثه إلى غائب مجهول، أو يخاطبه أحياناً كما يخاطب مثلاً سامياً خالصاً من أدران الحياة. (٣) ليس معنى ذلك أن الجانب الحسى اختفى تماماً من شعره الوجداني بل كان موجوداً، لكن السمة الوجدانية هي السمة الغالبة

\* ينتمي نزار إلى المدرسة الرومانسية بحكم أنه شاعر ذاتي وعصري، فكل شعره الغزلي حافل بتفاصيل تجاربه الشخصية وفي الوقت ذاته يعكس صورة عصره، ولقد عد النقاد الذاتية والعصرية من أسس الرومانسية، ومن هؤلاء د. عبد القادر القط في كتابه «الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر» ص ١٠٤، ود. عبد العزيز الدسوقي في كتابه «جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث» ص ٨٤، والنقاد مصطفى عبد اللطيف السحرتي في كتابه «الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث» ص ٢٢٦، وغيرهم. (١) د. عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر - ط مكتبة الشباب - سنة ١٩٧٨ - ص ٢٤٦. (٢) د. محمد عبد المنعم خفاجي: قصة الأدب المهجري نقلاً عن كتاب الضوء واللعب. (٣) د. عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر - ص ٢٨٩.



على القصيدة، ويؤكد ذلك د.عبد العزيز الدسوقي فيقول: «ولكن هؤلاء الشبان كانوا دائماً يصدرون عن مزاج مرهف رقيق وصوفية حاملة، حتى وهم في أشد لحظاتهم الحسية». (١) ويؤكد نفس المعنى في موضع آخر فيقول: «وقد انطلق هؤلاء الشباب يجربون كل شيء، فهم يرتمون في أحضان الغانيات ويضعون هذه التجارب في عطف وتقديس». (٢)

### أ - تأليه المرأة في غزل نزار..

هذه الظاهرة - تأليه وتقديس المرأة - تعتبر من سمات المدرسة الرومانسية في الشعر، كما أنها غلبت على شعر نزار قباني في مطلع حياته الأدبية وبدأت تنزوي وتقل كلما تقدمت به الحياة، ويرجع ذلك إلى ظروف عصره ومجتمعه، التي كانت تمنع الاختلاط بين الجنسين ثم سمحت به.

والتأمل لقصائد نزار في مراحلها الأولى يلحظ أن المرأة كانت هدفاً يعيش له الشاعر، ويحلم به ويتمنى وصاله، وكان دائماً يراه بعيد المنال؛ إذ إن نزار قباني في بداية حياته كان يعد المرأة كل شيء هي الغذاء للروح والبدن. وكان يعتبرها مستحيلاً وفوق ادعاء الخيال:

أريدك، أعرف أني أريد المحال.  
وأنتك فوق ادعاء الخيال.  
وفوق الحيازة... فوق النوال.

«قالت لي السمراء: ص ٥٦».

ولعلنا إذا تصفحنا قاموس نزار في تأليه المرأة لوجدنا معظمه يتألف من ألفاظ تحمل صفة التقديس مثل: «العبادة - التصوف - التطرف - الإله - الصلاة - التضرع - الإيمان - المعبد - العابدة - الترانيم - وجه الله - النبي - العفو - السكر - الاعتكاف - المؤمن - الدين - الطواف».

ومن الشواهد المؤكدة لنظرة التأليه هذه:

- |                        |                          |
|------------------------|--------------------------|
| إلى أن يضيق فؤادي بسرى | ألح وأرجو وأستفهم.       |
| - فيهمس لي أنت تعبدها  | لماذا تكابر.. أو تكتم؟   |
| - في شكل وجهك أقرأ     | شكّل الإله الجميل.       |
| - أحرف خمسة كأوتار عود | كترانيم معبد إغريقي.     |
| - قفى كستنائية الخصلات | معى فى صلاة المسائية.    |
|                        | «قالت لي السمراء: ص ٤٢». |
|                        | «قالت لي السمراء: ص ٥٥». |
|                        | «قالت لي السمراء: ص ٦٩». |
|                        | «قالت لي السمراء: ص ٤٣». |

(١) د.عبد العزيز الدسوقي: جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث - ط معهد الدراسات العربية العالية - سنة ١٩٦٠ - ص ٤٣٨.

(٢) نفسه - ص ٤٣٧.





- لا تسأليني كيف أحببتني  
يدفعني إليك شوق نبي.  
« طفولة نهد: ص ١٥ ».
- ومتى تدركين أنك أنثى  
عند نهديك يؤمن الإلحاد.  
« طفولة نهد: ص ٥١ ».
- أتبغين مرضاة السماء وإنما  
بمثلك تعتز السماء وتشرف.  
« أنت لى: ص ٦٩ ».
- كم جئت أمسح فيهما تعبى  
كم نمت، كم صليت عندهما.  
« حبيبتي: ص ٢٧ ».
- يا ظل الله بأجفاني.  
« حبيبتي: ص ٦٣ ».
- تتبسمين وتمسكين يدي  
فيعود شكى فيك إيماناً.  
« الرسم بالكلمات: ص ٤٧ ».
- إني أحبك من خلال كآبتي  
وجهاً كوجه الله ليس يطل.  
« الرسم بالكلمات: ص ٤٧ ».
- حبك يا عميقة العينين..  
تصوف، تطرف، عبادة  
حبك مثل الموت والولادة  
صعب أن يعاد مرتين..

« كتاب الحب: ص ٢ ».

فالنظرة المقدسة للمرأة نابغة من النظرة الوجدانية الخالصة للحب، يقول د. عبد القادر القط: « تبدو عاطفة الحب عند الوجدانيين وكأنها تجربة روحية ترتبط بمعانى الطهارة والبعقة، يصعد فيها الشاعر بخياله إلى عالم نورانى من الأحلام والأوهام، متخذاً من حبه مجرد إلهام لموهبته وحافز لوجدانه ليرقى إلى ما يستطيع من رحاب الفن والروح ». (١) وهكذا لدى قباني.

### ب- الحزن في غزل نزار..

أكد الدارسون أن الميل إلى الحزن والكآبة كان سمة غالبة على شعر الشعراء الوجدانيين، حيث أكد ذلك الدكتور عبد العزيز الدسوقي بكتابه « جماعة أبوللو وأثرها في الشعر الحديث » وكذلك الدكتور عبد القادر القط بكتابه « الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر » حيث يرى أن الكآبة عند بعض الشعراء « كانت مزاجاً فطرياً ليس له سبب معلوم، وإن ربط الشاعر أحياناً بينه وبين أحوال المجتمع والحياة ». (٢) وهذا حزن الشعراء الوجدانيين ونزار واحد منهم.

(١) د. عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر - ص ٢٨٩.

(٢) نفسه - ص ٢٧١.



نجد الحزن فى بدايات نزار كان أبياتاً مفردة مبعثرة فى قصائده ثم مع الوقت يكبر الحزن لياخذ قصائد بكاملها، ولا غرو فإن نزار قبانى عبر مسيرة حياته خاض تجارب جعلته يحس الحزن، وكثرت لديه مواقف الحزن وكثرت تجاربه الخائبة، لاسيما أنه شاعر له مزاج خاص معقد، وتغيرت نظرتة للمرأة كثيراً جداً حتى كفر بالحب وبالجنس، فهو رجل ملول رحال لا يقر له حال.. وأخذ حزنه ألواناً مختلفة فحيناً يكون حزناً شفيفاً هادئاً، وحيناً ممتزجاً بثورة وغضب وتمرد، وأخيراً يسقط فى هوة اليأس والقنوط.

ومن قصائده التى تصور مشهداً وتجربة حزينة عاشها الشاعر قصيدة «طوق الياسمين» من ديوانه «قصائد» ١٩٥٦، ويقول فيها:

شكراً لطوق الياسمين...!

وضحكت لى.. وظننت أنك تعرفين..

معنى سوار الياسمين.

يأتى به رجل إليك.

ظننت أنك تدركين.

هذا المساء..

بحانة صغرى رأيتك ترقصين.

تتكسرين على زنود المعجبين.

تتكلمين.. وتدممين

فى أذن فارسك الأمين

لحناً فرنسى الرنين

لحناً كأيامى.. حزين

وبدأت أكتشف اليقين

وعرفت أنك للسوى تتجملين

وله ترشين العطور

وتقلعين.. وترتدين

ولحت طوق الياسمين

فى الأرض.. مكتوم الأنين

كالجثة البيضاء

تدفعه جموع الراقصين

ويهم فارسك الجميل بأخذه

فتمانعين.. وتقهقهين

« لا شيء يستدعى انحناءك

ذاك طوق الياسمين!! » (١)

ساهمت الموسيقى الداخلية للأبيات فى إشاعة جو الأسى الشفيف فى زوايا القصيدة،

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة: ج ١/ ٢٢٥، ٢٢٦.





إضافة إلى القافية النونية يسبقها حرف الياء، فضلا عن رقة الألفاظ وهمسها مثل: «المساء، تدمدمين، ترقصين، الرنين، حزين، الأنين، ترشين»، ولعل سطحية علاقات الشاعر واندفاعه وراء اللذة في بداية حياته هي التي جعلته يحس هذا الحزن الدفين في تجاربه.

ويظهر الحزن لدى نزار قباني عنيفا قويا ممتزجا بثورة وغضب وتمرد في كثير من قصائده التي تمثل مواقف حزينة سوداء مثل قصيدة (إلى ميتة). (١) حيث يتمرد فيها على الجنس ويرى أن الحب شيء سخييف وضعف في الإنسان يقوده دائماً إلى النهاية بل وهو ترهات وتفاهات. فالحب لم يعد حلاً بالنسبة له كما في قصيدة «عند واحدة».

ديوان «حبيبتي» ١٩٦١ كان من أعنف الكتب التي أحس فيها الحزن، حيث نرى فيه الإحساس بعبثية الحب، وتصوير الشاعر للملل والقلق والغثيان، أشياء تنهشه وتحطم مصيره، ولعل أعظم ما يتجلى ذلك في قصيدة «نهر الأحزان» التي يقول نزار فيها.

عينك كنهرى أحزاني

لوراء وراء الأزمان.  
سيدتي.. ثم أضاعاني.  
والقدح العاشر أعماني.  
تتكسر فوق الخلعان.  
نيراني تأكل نيرانني.  
حطم في صدري إيمانني.  
أه لو كان بإمكانني.  
لا أعرف في الأرض مكاني.  
اسمى.. ضيعني عنوانني.  
إني نسيان النسيان.  
جرح بلامح إنسان.  
قلقي؟ إلحادي؟ غثيانني؟  
يرقص في كف الشيطان.  
عنى.. عن نارى.. ودخانني.

إلا.. عينيك وأحزاني. (٢)

نهرى موسيقى حملاني  
نهرى موسيقى قد ضاعا  
عينك وتبغى وكحولي  
سفنني في المرفأ باكية  
وأنا في المقعد أحترق  
ومصيري الأصفر حطمني  
أقول أحبك يا قمرى؟  
فأنا إنسان مفقود  
ضيعة دربي.. ضيعني  
تاريخي! مالي تاريخ  
إني مرساة لا ترسو  
ماذا أعطيك؟ أجيبيني  
ماذا أعطيك سوى قدر  
أنسا.. ألف أحبك.. فابتعدى  
فأنا لا أملك في الدنيا

هي أبيات عميقة الدلالة على عظم الفراغ الذي بات يحسه الشاعر في هذه المرحلة من حياته - التطواف والتجوال في كل بلاد الدنيا - ومرحلة بلوغه الأربعين وما بعدها، لقد بات نزار يرفض الحب حين يأتيه.

ومن أعنف الفترات التي أحس نزار فيها الحزن فترة رحلته إلى الصين وما بعدها، وهي الفترة التي كتب فيها ديوان «حبيبتي» ١٩٦١، والتي يقول عنها: «اللون الطاغى على المرحلة

(١) نفسه - ص ٣١١.

(٢) نفسه - ٤٠٣ وما بعدها.



الصينية من حياتي هو اللون الأصفر، إن الأصفر لون عميق وهادئ ومتحضر، ومن هذا الزواج بين اللون الأصفر وبين نفسي ولد طفل جميل اسمه الحزن.. داهمني الحزن للمرة الأولى في جنوب شرق آسيا كطائر نورس مبلل الجناحين، ولم أكن قد التقيت بطائر الحزن من قبل، ولا سمحت له أن يعيش فوق أجفاني، ويشاركني حجرتي وسريري، كنت دائماً حصاناً يركض على أرض الفرع، ويصهل مفتبطاً بالشمس والعشب والحرية.. وفي الصين تفتحت زهور الشحوب على دفاتري، وكبرت حتى صارت أوراقى غابة من الدمع.. وهذه الإيقاعات الرمادية تسمع بوضوح في قصيدتي من أكثر قصائدي شحوباً، وهما (نهر الأحزان، وثلاث بطاقات من آسيا)». (١) ثم يأتي ديوان «الرسم بالكلمات» ١٩٦٦ ليجسد لنا حزن نزار الفلسفي في أخلد وأعم وأشمل صورة حزن معجون باليأس والانهيال، ليمثل لنا الشاعر في أضعف حالاته وأكثرها يأساً وعجزاً وفشلأ وملأ وكفراً.. ففي هذا الديوان يكفر نزار بالحب والجنس حلاً لمأساته فلا أحد عنده الخلاص فيقول:

- لا أحد يفهمنى

- لا أحد يفهم ما مأساة شهريار.

«الرسم بالكلمات: ص ١٥٠»

يشعر نزار أن كل انتصاراته في الحب تافهة قميئة، وكل غزواته في مملكة النساء وهم.. ومن الطبيعي بعد كل هذا الشعور بالمرارة والعجز أن يعبر الشاعر عما في قلبه من حيرة وضياع:

مبلل.. مبلل..

قلبي كمنديل سفر..

كطائر.. ظل قروناً ضائعاً تحت المطر.. (٢)

والخلاصة - عنده - في «الرسم بالكلمات»:

- لا تطلبى منى حساب حياتي

- كل العصور أنابها فكأنما

- تعبت من السفر الطويل حقائبى

- لم يبق نهد أسود أو أبيض

- لم تبق زاوية بجسم جميلة

- فصلت من جلد النساء عباءة

- وكتبت شعراً لا يشابه سحره

- واليوم أجلس فوق ظهر سفينتى

- وأدير مفتاح الحريم فلا أرى

- أين السبايا؟ أين ما ملكت يدي؟

إن الحديث يطول يا مولاتى..

عمرى ملايين من السنوات..

وتعبت من خيلى ومن غزواتى..

إلا زرعت بأرضه راياتى..

إلا ومرت فوقها عرباتى..

وبنيت أهراماً من الحلمات..

إلا كلام الله فى التوراة..

كاللص أبحث عن طريق نجاة..

فى الظل غير جماجم الأموات..

أين البخور يضوع فى حجراتى.

(١) نزار قباني: قصتى مع الشعر - ص ١١٣.

(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٤٨٩.



- اليوم تنتقم النهود لنفسها  
- مأساة هارون الرشيد مريرة  
- إننى كمصباح الطريق صديقتى  
- الجنس كان مسكناً جريته  
- والحب أصبح كله متشعباً  
- أنا عاجز عن عشق أية نملة  
- مارسست ألف عبادة وعبادة  
- فمك المطيب لا يحل قضيتى  
- كل الدروب أمامنا مسدودة

وترد لى الطعنات بالطعنات..  
لو تدركين مرارة المأساة..  
أبكى.. ولا أحد يرى دمعاتى..  
لم ينه أحزاني ولا أزمساتى..  
كتشابه الأوراق فى الغابات..  
أو غيمة.. عن عشق أى حصاة..  
فوجدت أفضلها عبادة ذاتى..  
فقضيتى فى دفترى ودواتى..  
وخلصنا فى الرسم بالكلمات.. (١)

سطحية عواطف نزار وجريه الدائم وراء إشباع الحواس.. وكثرة تجاربه الخائبة.. وعدم التقائه والمرأة المثال.. كلها أسباب أدت إلى ذلك الإحساس الدائم بالحزن.. فلو أن نزار قباني عرف العواطف العميقة وأحب امرأة واحدة لما كان ذلك. لكن نزار قباني رفض منذ البداية التسمر بامرأة واحدة «فأنا لا أطيق أن تسمرنى بامرأة واحدة أنظم فيها ملحمة إخلاص! لأن الإخلاص يقود إلى البكاء.. والبكاءون كثر فى الشعر العربى، وأنا لا أريد أن أخرج منديلى وألطم معهم». (٢)

إن رفض نزار مبدأ الحب الواحد والتعلق الثابت بامرأة واحدة جعله ملاحاً لا مينا له فى بحور النساء، فكثرت غزواته العاطفية وكثرت صدماته معها، وكانت هذه الصدمات كافية أن تجعل الحزن يستوطن شعر نزار كله ويطفئ عليه، بالإضافة إلى اعترافه بفشل الحب وفشل الجنس فى أن يجعل لحياته قيمة ومعنى.. وبالتالي اقتنع الشاعر بفشل المرأة التى يطمع أن تملأ فراغ حياته.

ولعل القارئ المدقق فى قاموس نزار الشعرى يدهش لكثرة الألفاظ الدالة على الحزن والوهم والألم تلك الألفاظ التى تصبغ شعره بصبغة الكآبة، وتناقض تماماً ألفاظ الحب والجمال والفرح فى مجال الغزل الذى اشتهر به نزار.. ويمكن أن نقسم دائرة الحزن الكبيرة إلى دوائر فرعية أصغر مثل: (النار - الموت - الدمع - الجرح - الضياع - التعب - الثورة).

- من دائرة النار: (النار/الحريق/الجحيم/اللهيب/الدخان/السعير/الغليان).  
- من دائرة الموت: (الموت/مأتم/نعش/قتل/تخطيط/تدمير/انتحار/دفن/سقوط/صلب/جثمان/رماد/هشيم/مقصلة/قبر/جثث/هدم/فقد/مرض/فجيرة).

- من دائرة الدمع: (بكاء/دمع/مطر/شتاء/عويل/عواء/كآبة/حزن/صراخ/صياح/بلل).  
- من دائرة الجرح: (جرح/تمزق/طعن/نزيف/بتر/دم/صديد/إجهاض/جريمة/اغتيال/خنجر/سكين).

- من دائرة الضياع: (ضياع/تشرذ/ضلال/ضباب/سراب/ترهات/هراء).

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٤٦٤، ٤٦٦.

(٢) من نزار قباني إلى عبداللطيف شرارة - مجلة الأديب - سنة ١٩٤٩ - عدد ٢ - ص ٥٤.





- من دائرة التعب: (تعب/ قلق/ إجهاد/ إرهاق/ قىء/ غثيان/ صداع/ دوار/ هم/ اضطراب).
- من دائرة الثورة: (جنون/ شراسة/ ثورة/ بغض/ إلحاد/ زوابع/ كره/ حقد/ غل/ ثار/ عصيان/ شر/ هوس/ تشنج/ طرد/ شتيمة/ جفاء/ جلد/ غضب/ تحد/ فرار).

### ج - اهتمام نزار بوجدان المرأة..

يعد نزار قباني من أشهر من تحدثوا عن المرأة وعلى لسانها حيث أفسح لها المجال كي تسفر عن وجهها وتتحدث دون حياء بذاتها بشكل مباشر وصريح.. والمتابع لإنتاجه الشعري يستطيع رؤية هذه الظاهرة حيث «كان المسرح الشعري أسبق الفنون إلى تغطية غياب الأنثى في الخطاب الأدبي، جاء شوقي فأنتطق كليوباترا وليلى بشذرات قوية من النجوى والحوار.. لكن الشعر الغنائي لم يكن معنيا بتنمية هذا الوعي الموضوعى بالوجود ولا إكمال نواقصه، حتى جاء نزار قباني وجعل أهم منطلق في استراتيجيته التعبيرية تحرير صوت المرأة من تبعية الرجل.. كان عليه أن يستنجد - بما دون أن يدري - بتراث مجتمعه في التمثيل منذ أبى خليل القباني، وأن يتجاوز أشكال التعبير الضمنى المسبوبة بقالت وقلت التى تربط الخطاب بدور الرجل فى إطلاق سراح المرأة، وأن يشرع فى قصائد قائمة بذاتها فى تمثيل الضمير الأنثوى بشكل صريح ومباشر دون خشية من طائلة الجزاء الاجتماعى». (١)

ولم يكن الحديث بلسانها والتمثيل الصريح لصوتها فترة محددة فى حياته الأدبية أو مرحلة معينة من مراحل الإبداعية بل منذ بدء الكتابة لديه وهو يعلن عن تبنيه التقليد الأنثوى والسماح لصوت المرأة أن يصبح مقولاً للخطاب منذ عنوانه الأول «قالت لى السمراء» ١٩٤٤، «وإذا اعتمدنا بعض المؤشرات الإحصائية الدالة لقياس مدى انتشار ظاهرة التمثيل الأنثوى المباشر فى شعر نزار وجدنا أن عدد القصائد التى ينطق فيها صراحة بلسان المرأة فى الجزء الأول من أعماله الكاملة مثلاً يبلغ ٦٧ قصيدة من مجموع أشعاره البالغة ٢٥١ قصيدة أى بنسبة تتجاوز ٢٦٪». (٢) ومن أهم القصائد التى تكلمت فيها المرأة، أو تكلم فيها نزار بلسان المرأة وصرح عن مكنوناتها النفسية وكوامنها الوجدانية «إلى رجل، أسألك الرحيلة، ماذا ستفعل؟، تعود شعري عليك، اغضب، ماذا أقول له؟، أظن؟، حبلى، رسالة من سيدة حاقدة، لماذا؟، معجبة، أنا محرومة» ويصل هذا التمثيل لصوت الأنثى إلى ذروته فى ديوان كامل هو (يوميات امرأة لا مبالية) يجعل من قضية الأنثى الوجودية واستفزازها للمنظومة القيمية للمجتمع وتحديها الشرس للرجل محورا يثبت به كينونتها، ويعلن أيدولوجيتها الجارحة». (٣) فيقول فى قصيدة «حبلى»:

لا تمتقع!

هى كُلمة عجلَى

إنى لأشعر أننى حبلى!!

(١) د.صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سنة ٢٠٠٢ - ص ٥٠.

(٢) نفسه - ص ٥١.

(٣) نفسه - ص ٥٢.



وصرخت كالملسوع بى:

« كلا » سنمزق الطفلا

وأردت تطردنى

وأخذت تشتمنى

لا شىء يدهشنى

فلقد عرفتكَ دائماً نذلاً.. (١)

إذا كان التعبير عن ثورة المرأة ضد الرجل موجوداً من قبل فى الشعر الرومانسى حيث دافع عن خطيئة المرأة كمطولة السياب فى « المومس العمياء » إلا أن ذلك كان يقال دائماً بلسان الرجل ومن وجهة نظره.. أما تجسيد رؤية المرأة بصفاء تام فى القضايا الحساسة الساخنة فلم يحدث فى الشعر العربى قبل نزار قبانى، الذى كتب حواريات مدهشة تجسد عوالم الصراع وتصور أزمة الأخلاق بجسارة، وأهم ما نجح فيه هو نقل القضية إلى مستوى فنى وجمالى خلاق باستحداث أوضاع جديدة فى الكلام الشعرى، عن طريق هذا الخطاب الأيروتيكى العنيف: ففى قصيدة « حبلى » نجد الإيقاع السريع المتلاحق للكلمات، والدراما المتحركة فى الموقف، والخطاب المباشر المصور بعين المرأة فى التقاطها للألوان والأصوات والمشاهد، ولقطات الكاميرا الذكية فى هذا الأسلوب السينمائى المجسد للصور المرئية، كل ذلك يشهد للقصيدة بتفوقها فى لون جديد من القول الشعرى. (٢)

ومن قصيدة كلمات:

كلمات ليست كالكلمات.

بيديه وحزمة أغنيات.

صيفاً وقطيع سننونات.

وأساوي آلاف النجمات.

أجمل ما شاهد من لوحات.

تنسينى المرقص والخطوات.

تجعلنى امرأة فى لحظات.

لا أسكن فيه سوى لحظات.

لا شىء معى.. إلا كلمات.. (٣)

يسمعنى حين يراقصنى

يحمل لى سبعة أقمار

يهدينى شمساً يهدينى

يخبرنى أنى تحفته

وبأنى كنز وبأنى

يروى أشياء تدوخننى

كلمات قلب، تاريخى

يبنى لى قصراً من وهم

وأعود أعود لطاولتى

صوت القصيدة يصور - من خلال كلمات - عطايا الحبيب من شمس وأقمار وصيف وأطياف، إنه يهديها المستحيل وهذا جميل، لكن عندما بدأت تحكى خطابها إليها وتمثل لفته أدانته وأنقصت قدر نفسها، فهو يخبرها أنها تحفة وأن لها ثمناً وأنها كنز ومن أجمل اللوحات، نرى حينئذ خطاب الأنثى عن ذاتها قد تسرب إليه أسوأ ما دفعها به الرجل، أصبحت

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٢٤٠.

(٢) انظر د. صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية - ص ٥١.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٢٨٨، ٢٨٩.



شيئاً مادياً يخضع لسعر السوق، ومهما بلغت المرأة من السذاجة والخفة فإنها لن تذهل عن نفسها بالارتداد إلى عالم والجواري والمقتنيات الفنية.

قد تساعدنا هذه اللوحة السابقة في الإجابة عن سؤال مهم هو: إلى أى مدى استطاع نزار تمثيل موقف المرأة خالصاً، ويعبر عن وجهة نظرها كاملة في لفتات الشعور وخبائيا العواطف؟

إن الشاعر وهو يجتهد في تقديم صورة الأنثى وبلورة رؤيتها للعالم، توقعه لغته وعاداته التعبيرية في الاعتراف غير المقصود بما يشوب رؤيته لها من تحقيق مادي وانتقاص روحي، فيسند ذلك إليها وهو يحسب أنه يمجد لها.. وفي القصيدة ينطق الضمير المحرك للشاعر في اتخاذ لقناع المرأة، فليس الهدف أو القيمة كامنة في المرأة لذاتها أو الرجل لذاته، ولا يناط بهما تغيير العالم وخلق التاريخ، إنما هي الكلمات التي تصنع الرجل والمرأة وتبقى بعد أن يذهب كل شيء.

ومن ديوان «يوميات امرأة لا مبالية» ويتضمن الديوان ٣٦ قصيدة «يومية» منها:  
على دفتر..

سأجمع كل تاريخي

على دفتر..

سأرضع كل فاصلة

حليب الكلمة الأشقر.

سأكتب لا يهم لمن

سأكتب هذه الأسطر.

فحسبى أن أبوح هنا

لوجه البوح لا أكثر.

حروف لا مبالية

بلا أمل بأن تنشر.

لكل سجينه تحيا

معى فى سجنى الأكبر.

حروف سوف أغرزها

بلحم حياتنا خنجر.

لتكسر فى تمردها

جليداً كان لا يكسر.

لتخلع قفل تابوت

أعد لنا لكى نقبر

سيسعدنى إذا بقيت

غداً مجهولة المصدر. (١)

لعل نزار قباني أول من تصدى بجسارة فائقة لأداء رسالة تاريخية هي التعبير عن

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٥٨٣، ٥٨٤.





المسكوت عنه، والتصريح بضمير الأنثى العربية والبوح بمواجدها والتمثيل الدقيق لخبائها.. ففي هذه القصيدة مشاهد تعتبر هي أبعد نقطة وصل إليها مؤثر هذا التمثيل حيث يمتزج ويتماهى ويتوحد مع منظور المرأة من ثلاث زوايا حساسة هي: وخزات الجسد، لفتات الروح، دهاء التاريخ. (١) إن نزار قباني في هذه القصيدة يتمثل وجدان المرأة، وحاجتها النفسية الحميمة للبث والبوح، وقفزتها العالية فوق حواجز الصمت والقهر.. فهي تريد أن تسجل حالتها لشاهد وحيد محايد هو التاريخ، ولا تتوجه إلى قارئ يصدمها بالرفض، بل تلغى من حسابها كل المرسلين إليهم. وحسبها أن تكتب لوجه الكتابة حتى لا تتقيد بشروط الرسالة، ومواصفات النشر والتداول.. لكنها ستضع الحروف اللامبالية من لبنها، ستحيلها إلى جزء من جسدها، ستحقق فيها كيائها المادي وملاحها العاطفية.

### ثانياً: غزل المدينة..

بداية يؤكد نزار أن المرأة ليست هي الميناء الأوحى الذى ترسو فيه. سفينته إلى الأبد « الحب الذى ربطونى به ليس الحب الذى تحدده جغرافية جسد المرأة، إننى أرفض مواراتى في مثل هذا القبر الرخامى الضيق، فالمرأة قارة من القارات التى سافرت إليها لكنها ليست بالتأكد العالم كله. المرأة موقف من المواقف فى رحلتى البحرية الطويلة، ميناء من الهوانى زودنى ذات يوم بالخبز والماء والحرير وأعواد البخور، لكن بقية الموانى ظلت تنادى سفينتى، إن أسوأ شئ فى تاريخ البحار هو الرسو فى ميناء واحد، فالميناء الواحد مقبرة الطموح». (٢) إن نزار قباني اتخذ من المرأة زاوية ينظر منها إلى كل شئ فى الحياة، فهي تلبست له فى كل شئ. يتحدث عنه حتى بلاده ووطنه « المرأة تلاحقنى كسحابة وتنشر ظلالها حتى على شعري القومى والسياسى». (٣) ويكفى أن الشاعر أهدى مدينته بيروت ديواناً ذا عنوان موج هو « إلى بيروت الأنثى مع حبنى». وتراه يتحدث عن مدينته دمشق وكأنها امرأة « حفلة ألعاب نارية فى سماء دمشق، حفلة زفاف حقيقية ومدينتى هى العروس.. منذ حزيران ١٩٦٧ قررت دمشق ألا تتزوج إلا على طريققتها الخاصة». (٤) كذلك نجده يتكلم عن دمشق وكأنها أنثى نامت معه على السرير « إلى كل فنادق العالم التى دخلتها، حملت مع دمشق، ونمت معها على سرير واحد».

وكثيراً ما حاول نزار الربط بين جسد المرأة وجسد الوطن، ونرى ذلك من خلال سؤال وجه إليه: نزار قباني شاعر سياسى فى حديثه عن المرأة، وليست الدعوة إلى تحريرها إلا من قبيل الرغبة الجامحة فى تحرير الوطن، ما وجه العلاقة بين جسد المرأة وجسد الوطن؟ فرد نزار قائلاً: « الجسدان واقعان تحت الاستعمار، ويعانيان القهر والقمع والابتزاز، إذن فجسد المرأة وجسد الوطن لهما قضية واحدة». (٥)

فالحقيقة عند نزار تظهر بثوب أنثوى ألق، والمرأة هى المرأة التى ينظر فيها نزار فيرى

(١) د.صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية - ص ٥٥.

(٢) نزار قباني: الشعر والجنس والثورة - ص ١٦.

(٣) نزار قباني: المرأة فى شعري وفى حياتى - ص ٧٩.

(٤) نزار قباني: الكتابة عمل انقلابى - ص ١٢٢.

(٥) نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة - ج ٨ - ص ٤١٠.



من خلالها كل أشكال الوجود، وينطلق منها إلى الآخر، «إن المرأة عند نزار تحمل معنى الحقيقة، كما أنها توضع تطور علاقته بالمفهوم الذي اتخذته حلاً لمشكلته كفرد في هذا الوجود». (١) لذلك انسحب غزله على المدن التي ذهب إليها وعاش فيها، واقتنع نزار أن حب المرأة هو أساس كل شيء «إن الذي يحب امرأة يحب وطناً، والذي يحب وجهاً جميلاً يحب العالم». (٢)

والتأمل في شعر نزار الغزلي يجده مليئاً بأسماء المدن العربية والإسلامية، وقد تغزل فيها، والذي يقتطع أبياته في المدينة ويجردها من القصيدة يجدها غزلاً رومانسياً أيروتيكياً صريحاً في امرأة تتزين وتلتقي بحبيبها، ففي قصيدة «من مفكرة عاشق دمشق» التي ألفت في مهرجان الشعر بدمشق في ديسمبر ١٩٧١ يقول فيها:

- فرشت فوق ثراك الطاهر الهدبا  
- حبيبتي أنت فاستلقى كأغنية  
- أنت النساء جميعاً ما من امرأة .  
- أحببت بعدك إلا خلتها كذباً.

فالببيت الأول فقط هو الذي به دلالة على أنه يتحدث إلى مدينة دمشق، ولولاه لصار البيتان التاليان غزلاً مباشراً إلى امرأة.. هكذا تغزل بمدينة دمشق في صورة امرأة. كذلك في قصيدته «ترصيع بالذهب على سيف دمشق» نجده لا يبرح يثرك الحديث مع بلده دمشق على أنها امرأة ويغازلها بمعسول الكلام فيقول:

- أتراها تحبني ميسون؟  
- يا ابنة العم والهوى أمسوى  
- هل مرايا دمشق تعرف وجهي  
- واعذريني إذا بدوت حزيناً  
- أم توهمت؟ والنساء ظنون.  
- كيف أخفي الهوى وكيف أبين.  
- من جديد.. أم غيرتني السنين.  
- إن وجه المحب وجه حزين. (٣)

ينتقل في نفس القصيدة من غزل دمشق العاصمة السورية إلى عشق بلاد الشام كاملة فيقول لها والكلام جميل:

- أه.. يا شام كيف أشرح ما بي؟  
- سامحيني إن لم أكاشفك بالعشق  
- نحن أسرى معاً، وفي قفص الحب  
- أعاني السجن والمسجون. (٤)

وفي ختامه لقصيدة «حوار ثوري مع طه حسين» نراه يكتب غزله في مصر.. لكن غزله في مصر ليس عادياً بل تطرف وتهور إحراق واحترق فليس فيه حياد.. فعشقه لمصر خطير جداً يصل به في نهاية الكلام أن يفقد التوازن ويضيع اتزانه فقال:

- سامحيني إذا احترقت وأحرق  
- يا مصر.. إن عشقي خطير  
- فليس الحياد في إمكانى.  
- فاغفري لي إذا أضعت اتزاني. (١)

(١) د. السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث - ص ٤١١.

(٢) نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة - ج ٧ - ص ٤٢١.

(٣)، (٤) نزار قباني: ديوان «ترصيع بالذهب على سيف دمشق» - منشورات نزار قباني/ بيروت -

ط ١ سنة ١٩٧٥ - ص ٧، ٩، ١٠.



إذن اندمجت المرأة والمدينة فى شعر نزار قبانى الغزلى، لتكوّن منظومة خاصة به فى سياسة المرأة وغزل المدينة، تلك الثنائية الجدلية التى أقرها نزار شعراً ونثراً عبر مسيرته الأدبية.





## المبحث الثالث

## شعر نزار الغزلى فى ميزان النقد

إذا قلنا: إن نزار قباني يمتلك مساحة شعرية كبيرة فى العصر الحديث، فإننا فى ذات الوقت نعتزف بأن النقاد كانوا سلبيين إزاءه أكثر من أى شاعر آخر، وربما تعود هذه السلبية لعوامل عدة أبرزها حب بعض النقاد الجارف لشعر نزار، جعلهم لا يقفون مع هذا الشعر وقفة موضوعية فأتى نقدهم أشبه بالمدح والتقريظ دون الوقوف بأمانة على أسرار لغة الشاعر وفنه، وعلى الجانب الآخر يقف خصوم نزار التقليديون الذين تناولوه بالتجريح والتشويه، دون أن يقدموا أسباباً علمية وفنية لهذا التجريح وذلك التشويه.. فمنهم من تحدث وأفاض عن صورته على غلاف أحد دواوينه. (١) ومنهم من أعد رسالة دكتوراه فى نرجسيتها. (٢) وهناك من جعله شاعر الزفات الإعلامية. (٣) «ويبقى بين أولئك وهؤلاء شعر نزار فى برجه العاجى محتفظاً بأسراره وجوانب الدهشة والجمال والقصور على السواء». (٤)

ونزار من قلة من الشعراء العرب.. ربما كان الأوحى الذى دخل منافساً قويا للإنتاج السينمائى والتليفزيونى.. فنزار كان الشاعر المقروء والمسموع والمرئى على امتداد الوطن العربى الكبير.. وكان منذ البدء شاعر المرأة والحب والجمال، واختلف الناس حوله فيما يتصل بهذا الأمر، رجالاً ونساء، نقاداً ومتذوقين، كما لم يختلفوا على أحد من قبل.. وقد عانى نزار معاناة قاسية من الصحافة العربية ونقاد هذه الصحف، مما جعله يرسل هذا النداء الخار: «هل من الممكن إكراماً لكل الأنبياء أن تخرجونى من هذه القارورة الضيقة التى وضعتنى فيها الصحافة العربية، أى قارورة الحب والمرأة». (٥)

وعن مكانة نزار قباني بين أدباء الوطن العربى يقول الدكتور الطاهر أحمد مكى: «منذ أعوام خلت، ولا تزال المحاولة تتكرر، يجيء من يسأل، حين تقتضى المناسبة، عمن يستحق جائزة نوبل من الأدباء العرب، فكنت أرشح لها بلا تردد: نجيب محفوظ فى عالم القصة والرواية، ونزار قباني فى عالم الشعر والنغم، وقد تحقق الأمر لأولهما، ولا يخالجنى شك فى أنها فى الطريق إلى ثانيهما، وإن كانت أشعاره القومية تمثل عقبة ما؛ لأن الصهيونية لها نفوذها وضغطها، ولكن الفن الجميل أقوى». (٦)

وعندما أبدى الدكتور الطاهر مكى إعجابه بشعر نزار، فصل بين شعره العمودى وشعره الحر، وأوقف إعجابه على الأول فقط وأكد أن النوع الثانى هو مجرد مجازاة للحركة وركوب للموجة وهو ما حط من قيمة نزار ببعض الشئ «أعترف بدءاً أن إعجابى بنزار الشاعر بلا

(١) محمد مصطفى هدارة: دراسات ونصوص فى الأدب العربى - ص ٢٤٥، ٢٤٦.

(٢) خريستو نجم: النرجسية فى أدب نزار قباني.

(٣) شاكر النابلسى: رغبة النار والحنطة - ص ١٤٣.

(٤) د. عبدالرحمن الوصيفى: نزار قباني شاعراً سياسياً - ص ٢٣.

(٥) نزار قباني: لقاء صحفى فى جريدة الشرق الأوسط - بتاريخ ٢٦/٦/١٩٨٥.

(٦) د. عبدالرحمن الوصيفى: نزار قباني شاعراً سياسياً - ص ١١، ١٠.



حدود ولا أعرف من الشعراء المعاصرين من يطاوله غير اثنين هو ثالثهم، ولا أتجاوزهم إلى رابع: عبدالله البردوني، ومحمد الجواهري. ولكنني أبادر فأقيد هذا الإعجاب بأنه ينصب على ما قاله نزار شعراً عمودياً التزم فيه قوانين الشعر العربي وقوالبه، أما نثره المشعور أو شعره المنتثر أو ما يطلقون عليه من أسسماء أخرى، فلا يدخل في نطاق الإعجاب به شاعراً». (١)

ففي البدء اتهم نزار «بالسرقة الشعرية» أو الأخذ عن بعض شعراء الغرب، وقد اتهمه بذلك بعض الباحثين في معرض إشارتهم إلى تأثره باللغات الأجنبية، حيث وصل تأثر نزار قباني - مثلاً - باللغة الفرنسية إلى حد النسخ، ومما أورده أحد الباحثين قصيدة للشاعر الفرنسي «جاك بريفير» تكاد تكون هي نفسها قصيدة نزار قباني «مع جريدة» من ديوانه قصائد. (٢)

من قصيدة جاك بريفير  
صب القهوة في الفنجان  
أضف الحليب إلى فنجان القهوة  
وضع السكر في القهوة باللبن  
وبالملعقة الصغيرة.. قلب  
شرب القهوة باللبن  
وأراح الفنجان  
ودون أن يكلمني  
أشعل سيجارة  
وضع دواء بالفنجان  
أسقط الرماد بالمطفأة  
ودون أن يكلمني  
ودون أن ينظر إلى نهض  
ووضع قبعة على رأسه  
وارتدى معطف المطر  
لأن الدنيا كانت تمطر  
ورحل.. تحت المطر  
دون أن يعيرني التفاتاً  
وأنا.. أخذت رأسي بين يدي  
وبكيت

من قصيدة نزار  
أخرج من معطفه الجريدة  
وعلبة الثقاب  
ودون أن يلاحظ اضطرابي  
ودونسا اهتمام  
تناول السكر من أمامي  
ذوب في الفنجان قطعتين  
ذوبني.. ذوب قطعتين  
وبعد لحظتين  
ودون أن يراني  
ويعرف الشوق الذي اعترانني  
تناول المعطف من أمامي  
وغاب في الزحام  
مخلفاً وراءه الجريدة  
وحيدة  
مثلي أنا..  
وحيدة

(١) نفسه - ص ٩.

(٢) انظر في ذلك د. محمد زكريا عناني: مدخل لدراسة الأدب المقارن - ط ١٩٩٠ - ص ١٨٥، ١٨٦.



كذلك الناقد عبداللطيف شرارة اتهم الشاعر نزار قباني بأنه أخذ عن البشاعر الفرنسي «بول جيرالدي» فقال: «قد يكون للبيئة الأرستقراطية التي يعيش فيها نزار قباني أثرها في إعطاء هذه النعومة لونها البارز القوي، فهو شبيه في حياته وأشعاره بشاعر فرنسي اسمه (بول جيرالدي) حتى سبق إلى ذهني بعد أن اطلعت على وجوه الشبه الكثيرة بين ديواني هذين الشاعرين (طفولة نهد) و(أنت وأنا) أن السيد نزار قد تأثر بزميله الفرنسي تأثراً كبيراً، غير أنني لم أطمئن إلى فكرتي هذه؛ لأنني أجهل الكثير من ثقافة شاعرنا العربي، كما أجهل طرائق نظمه ومدى إقباله على مطالعة الأشعار الأجنبية». (١)

إن ارتباط نزار في تعابيره بالمعطيات الحسية ومدرجات الحواس في سبيل التجسيد والتأثير القوي في توصيل المعنى، وتركيزه على عناصر جسد المرأة حتى اعتبر زعيم الكتابة الجسدانية جعل بعض النقاد ينفي عن نزار اهتمامه بكل شعور عميق رهيف أو إحساس معنوي رقيق، ومن هؤلاء النقاد الدكتور محمد مصطفى هدارة الذي يقول: «إنني لأعجب من نزار حين يدعى أنه شاعر الحب، والحقيقة أنه شاعر الجنس، وفرق كبير بين المعنيين، إنه لا يتحدث عن المرأة بقدر ما يتحدث عن جسدها، إنه لا ينظر إلى المرأة إلا بوصفها دمية ومتعة، لا هم لها إلا الجنس وقضاء رغباتها، إنه لا يتحدث عن العلاقة الإنسانية بين الرجل والمرأة إلا من زاوية الجنس». (٢)

ويؤيده ناقد آخر قائلاً: «حاولت في شعر نزار قباني أن ألتقي بالمرأة كما تبدو لعين إنسان فكان أن أخطأتها ولقيت مكانها الأنثى كما تبدو لعين الذكر». (٣) ويقول الناقد إيليا الحاوي عن المرأة عند نزار قباني: «إن المرأة التي ينصرف إليها نزار - وبخاصة في دواوينه الأولى - هي امرأة غريزية ذات جسد أكول، وشهوة مولولة وعارمة». (٤)

ويقول الناقد إبراهيم حمادة عن شعر نزار في لهجة نقدية لاذعة: «إن إدراك نزار للأنثى المستحبة يتبلور في توصيف مفردات جسمها الخارجي، والتي نجدها مبعثرة بشكل مقصود في قصائده، ولو جمعنا تلك المفردات لألفيناه قد أحاط بها جميعاً، ولأمكن توزيعها - حسب أهميتها - عنده في شكل هرمي يبدأ قاع سفحه الأول صاعداً هكذا: الرأس، فالشعر، فالجبهة، فالأذنان، فالحوajib، فالرموش، فالعينان، فالأنف، فالشففتان، فالأسنان، فاللسان، فالريق، فالذقن، فالرقبة، فالكتفان، عندئذ يصل السفح عند الذروة الهرمية، حيث النهدان يتسنمان القمة، وفوقهما الحلمتان مرفوعتان كرايتين حمراوين ترفرفان فوق مبنى سجن حكومي. ثم يأخذ السفح الأيسر في الانحدار نحو القاع هكذا: الصدر، فالإبطان، فالذراعان، فالخصر،

(١) عبداللطيف شرارة: تعليق على ديوان «طفولة نهد» - مجلة الأديب البيروتية - عدد ١ - سنة ١٩٤٩ - ص ٥٠.

(٢) د. محمد مصطفى هدارة: الشعر العربي الحديث - دار المعرفة الجامعية بالإسكندرية/ ط ١٩٨١ - ص ١٣١.

(٣) نديم نعيمة: الشعر والمرأة نزار قباني - ص ٢٣ مجلة الآداب - عدد ٢ - سنة ١٩٥٧.

(٤) نفسه - ص ٢١.





فالبطن، فالسرة، فالفخذان، فالركبتان، فالساقان، فالكعبان، فالقدمان. هذا بالإضافة إلى ما على جسم المرأة من جلد وزغب وشامات وندوب قديمة إثر معارك فراش سابقة، وباستعراض هذه المفردات الحسية التى يصفها يتبين أن المرأة عنده مبطوحة على ظهرها دائماً». (١)

كما يقول ناقد آخر عن ديوان «قالت لى السمراء»: «طبع فى دمشق كتاب صغير زاهى الغلاف ناعمة.. يشتمل على وصف ما يكون بين الفاسق والقارح، والبغى المتمرسبة الوقحة وصفاً واقعياً لاخيال فيه لأن صاحبه ليس بالأديب الواسع الخيال، بل هو مدلل غنى، عزيز على أبويه، وقد قرأ الطلاب كتابه فى مدارسهم والطالبات». (٢)

وقد عاب كثير من النقاد نزار قبانى اتجاهه هذا النوع من الشعر العاطفى المخفى المعبأ بروائح وعرق المرأة، واهتمامه الزائد عن اللازم بالمرأة، وأن فى شعره طائفة كبيرة جداً أوقفها على شئون المرأة وأحوالها وتعبيره عن أدق مشاعرها، وينسب إيهاب العزازى للأستاذ العقاد أنه أوقف اهتمام نزار قبانى على المرأة حيث قال عنه: «إنه دخل مخدع المرأة ولم يخرج منه». (٣)

ويؤكد ناقد آخر أن الاتجاه الحقيقى لشعر نزار قبانى هو الشعر العاطفى، ومن ثم فإن شاعر المرأة هو أنسب لقب يطلق على نزار قبانى «وقد أكثر نزار قبانى الحديث عن الحب معتبراً إياه عالماً ذا أبعاد فتميزه تكلف له الوجود المستقل فى شعره حتى سماه بعضهم (شاعر الحب) وسماه آخرون (شاعر المرأة) وغير ذلك من تسميات». (٤)

ومن أعنف الهجمات النقدية التى تعرضت لنزار قبانى تلك التى كان يشنها الناقد جهاد فاضل مثل كتابه «فتافيت شاعر» الذى دعم موقفه فيه بحشد آراء من أزروه بشدة من النقاد فى حملته الشعواء ضد الشاعر نزار قبانى.

ولم يتوقف الهجوم على شعر نزار قبانى عند هذا الحد بل تجاوز قواعد النقد الموضوعى والمعايير الفنية المتعارف عليها، وتجاوز ذلك إلى الهجوم الشخصى على الشاعر، والاستعانة بعوامل الازدراء والسخرية واتهامه بالسطحية والهامشية والطراوة التى تناسب المراهقين والشباب، ومجرد الكتابة دونما تجربة حقيقية عميقة.. والباحث يروى أن الغرض الشعرى الذى يكتب فيه الشاعر ليس هو المقياس الفصيل فى النقد، فالطهر والعفاف لقاء الفحش والرذيلة أمور تعالجها مذاهب الأخلاق لا النقودات الأدبية، وإلا لكان أحرى بنا أن نقذف مجون وخمريات أبى نواس خارج تراثنا، فالأغراض الشعرية ملك الشاعر يصوغ ما يشاء، وليس هناك ما يقيد الشاعر بأمور بعينها يتناولها، لذلك كان لنزار قبانى الحرية فى أن يقول ما يشاء وقتما يشاء دون وصاية من أحد.. ونزار لا يخفى شعوره تجاه مثل هذا النقد الذى يبتعد

(١) د. إبراهيم حمادة: نزار قبانى: المقفع والنهود المتهرثة - مجلة القاهرة - عدد ٦٥ - نوفمبر ١٩٨٦ - ص ١٢.

(٢) نزار قبانى: قصتى مع الشعر - ص ٨٨، نقلاً عن مجلة الرسالة - والمقال للشيخ على الطنطاوى.

(٣) إيهاب العزازى: أهات نزار قبانى - ص ١٠١.

(٤) إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربى المعاصر - ص ١٧٦.



عن النواحي الفنية فى شعره وينال من سيرته الذاتية وشئونه الخاصة فيقول: « يترك الناقد شعري ويتناول سيرتى الشخصية وشئونى الصغيرة الخاصة ». (١)

ورغم اعتزاز نزار بشعره فى المرأة يصف الذين يزعمون أنه لن يتركه بالغباء: ويقول عنى الأغبياء:

إنى دخلت إلى مقاصير النساء، وماخرجت.

ويطالبون بنصب مشنقتى

لأنى عن شئون حبيبتي شعراً كتبت. (٢)

ثم يدافع نزار عن شعره فى المرأة إذ لم يكن شعراً لامبالياً، فهو شعر قضية يعالج جوانب اجتماعية وسياسية تعنى بشئون المرأة فى كثير من الأحوال ولم تكن المرأة مطلقاً بوابة عبور إلى قلب جمهوره. إن شاعرنا التزم بقضايا المرأة مدافعاً عنها، حيث جعلها سيفاً ووسيلة للتغيير والتحرير فالمرأة جزء مهم من قضايا المجتمع «قد تكون المرأة وردة فى ثوب سترتى، لكنها تتحول أيضاً إلى سيف يذبحنى، المرأة عندي أرض خصبة ووسيلة من وسائل التطوير والتحرر، وأنا أربط قضيتها بقضية التحرير الاجتماعى للرجل والمرأة على السواء، لقد قلت لك: إننى شاعر قضية، والمرأة جزء من القضية». (٣) لكن الناقد جهاد فاضل يعتبر نزاراً دسيساً مدمراً فى شياىب الأمة العربية فيقول عن شعره: «إنه شعر سادى، غدى، تدميرى، شعوبى». (٤)

أيد جهاد فاضل نقاد آخرون مثل خالد مكى الذى ساندته ضد نزار فقال: «إن اتهامات نزار قبباني من جهاد فاضل مست عند نزار قبباني وتراً جساساً، وإن جرح نزار قبباني، وإذا رجعنا مع الماثور الشعبى الذى يقول (إن الحقيقة تجرح).... كان علينا نتيجة كل ذلك أن نصدق أن كلام جهاد فاضل فيه حقائق كثيرة عن نزار، كشفها فى المقابلة إلى ثورة نزار قبباني العارمة». (٥)

وقد شهدت مجلة الحوادث اللبنانية معركة شديدة ضد نزار قبباني تبارى فيها مهاجموه فى إلصاق التهم به، ومن بين هؤلاء رياض فاخورى، وعثمان العمير، ومجمل نقودهم فى عتاب ولوم الأمة العربية تلك التى أعطت لنزار الحب والشهرة والمجد ودلته أكثر من أى شاعر آخر، وفى النهاية يتناول عليها بالشتم والهزاء فهو جاحد وناكر للجميل. (٦)

وجهاد فاضل يرى نزار قبباني شاعر المناسبات الذى يبحث عن أقصر الطرق للوصول إلى توزيع أعماله «نزار قبباني شاعر ما يطلبه المستمعون.. نزار قبباني شاعر عينه على الشباك»<sup>١</sup>. (٧) ولأن النزعة الشخصية هى الأساس فى هذا الهجوم فجهاد فاضل يناقض نفسه

(١) نزار قبباني: مجلة العربى الكويتية - العدد ٢٦٤ - مارس ١٩٨٩.

(٢) نزار قبباني: الأعمال السياسية الكاملة - ص ٩.

(٣) نزار قبباني: مجلة العربى الكويتية - عدد ٢٦٤ - مارس - سنة ١٩٨٩ - ص ٨٠٩.

(٤) جهاد فاضل: فتافيت شاعر - ص ١٩.

(٥) جمع جهاد فاضل مقالات من أيده، وزيلها بكتابه «فتافيت شاعر» - ص ١٤٨ وما بعدها.

(٦) جهاد فاضل: فتافيت شاعر - ص ١٦٢.

(٧) نفسه - ص ٧٢.



ويغالط الجمهور ويشكك في ذوقه الذي منح الشاعر الحب والنجاح عندما قدم تفسيرات غير منطقية لنجاح نزار « هذا النجاح قابل للتفسير.. الجمهور يصفق أحياناً لنزار دون أن يستوعب ما يلقيه الشاعر، ففي اعتقاده أنه ينقل إليه ما لقيه مع ليلى وسوزان وفي ودعت» (١).

نزار قباني - عبر رحلته الغزلية - تمادى في الحدة والتطرف وعدم الاتزان حتى وصلت مغامراته - اللغوية - الجريئة الحادة المتشنجة إلى كسر جدار الخوف فيما يتعلق بالجنس والتعبير عنه صراحة بطريقة مباشرة والإغراق في محسوسات الحب وممارساته.. فهاجمه كثير من النقاد بدعوى خدش الحياء العام، واتهم شعره بالتبرج والإباحية.. كما دافع نزار قباني شعراً ونثراً عن موقفه ومذهبه في الشعر.. ففي البدء قال عنه سامى الكيالى: إنه «شاعر فتي هجر الطريقة الكلاسيكية في الشعر العربى، ونحنا نحواً جديداً في التعبير عن عواطفه الهائجة وأمنيته العذبة، كتب ذاته بصدق وحرارة وواقعية..» (٢).

هذه المغامرات الجريئة الحادة المتشنجة لنزار في غزلياته الحسية الصريحة الفاحشة أدت إلى اهتمامه الفائق بجسد المرأة وأعضائه وأثوابها.. لكن نزاراً في هذا كله كان معنياً بفنه التصويرى الذى كان يعلو في كثير من الأحيان على صوت شهوته، فكان الوصف الجمالى لديه أهم من الشهوة الحسية، وكانت الكلمات «القصيدة» أعظم من المرأة ذاتها.. كما جاءت صورة المرأة في قصائده - غالباً - مجزأة مختزلة إلى قم، وعين، وشعر، ونهد، وساق.. ولهذه التجزئة التي أحدثها نزار في المرأة كان رأى بعض النقاد عنها أنها في شعره صنم وتمثال.. فقال الناقد نديم نعيمة: «لست مبالغاً إذا قلت: إننى فتشت جادا عن المرأة في شعر قباني فلم أجدها، فتشت محاولاً أن ألتقى بالمرأة كإنسانة حية، تعانى كغيرها من الناس مشكلة الحياة والوجود، تجوع وتشبع، تصلى وتكفر، تطمئن للحياة وتقلق للموت، أقول حاولت في شعر نزار قباني أن ألتقى بالمرأة كما تبدو لعين إنسان فكان أن أخطأتها ولقيت مكانها الأنثى كما تبدو لعين الذكر» (٣).

ويرى الناقد محيى الدين صبحى المرأة صنماً في إنتاج نزار. فيقول: «إنه يصنع صنمه بين يديه ويركع له، ويستغرق في تملى مُحاسنه» (٤) ويقول في موضع آخر: «ونحن لم نتعرف إلى المرأة - الإنسان، المرأة التي يمكن أن تبث الدفء في قصيدة، كما لو كانت في الحياة. إن المرأة إلى الآن مجموعة خطوط وافتراضات، وهم بكائن خالق كله جمال، إنها بعيدة بعد الفكرة عن الواقع» (٥).

والحقيقة أن البحث لا ينفى كون المرأة صنماً في شعر نزار قباني، ولكن لفترة محددة من

(١) نفسه - ص ٧٤.

(٢) سامى الكيالى: الأدب العربى المعاصر في سورية - ص ٢٠٩.

(٣) نديم نعيمة: الشعر والمرأة ونزار قباني - مجلة الآداب - عدد ٢ - سنة ١٩٥٧ - ص ٧٢.

(٤) محيى الدين صبحى: نزار قباني شاعراً وإنساناً - ص ٤٥.

(٥) نفسه - ص ٤٤.





حياته عليها منذ عام ١٩٤٤ حتى عام ١٩٥٠. حيث يبدو أن معظم نقاد نزار قباني يؤثرون التعميم وعدم الدقة.. فمقولة الأستاذ نديم نعيمة كانت عام ١٩٥٧ أى بعد فترة المرأة التمثال فى شعر نزار، حيث كان المقال فى التعليق على ديوان «قصائد» ولم تبد المرأة فى «قصائد» صنماً أو تمثالاً، بل كانت إنسانة حية تعبر عن مشاعرها ورغباتها بصدق وصراحة، أو ليست المشاعر والرغبات تعبيراً عن كونها إنسانة حية؟ أم هل لابد من الجوع والشبع والصلاة والكفر لإثبات الحياة؟

وفى حوار صحفى قالت الصحفية للدكتور سيد عويس: (لنتفق أولاً على إطلاق مصطلحين للمرأة، الأول هو الصنم، والآخر هو المرأة الكائن الحى، ونزار قباني فى كل أشعاره لم يتحدث إلا عن المرأة الصنم).. رد عليها الدكتور بقوله: «أتفق معك على المسميين، وأتفق معك أيضاً أن نزار لم يذكر فى أشعاره مدحاً أو ذماً إلا على أجزاء بعينها من جسد المرأة مثل النهدين والشعر، وهو لم يحاول أن يهتم بشخصية المرأة كاملة، واكتفى بالجزء التكويني تاركاً الجزء الثقافى والاجتماعى والنفسى». (١)

وكلام د.سيد عويس جانبه الضبط فى كثير منه، فقد قاله عام ١٩٨٨ وكان نزار فى الخامسة والستين من عمره أى قد أدرك مراحل النهج والخبرة فقد صارت المرأة فى إنتاج نزار إنسانة لها تكوينها الثقافى والاجتماعى والنفسى، صارت مخلوقاً يتمتع بقدر من الحرية، فبداية من ديوانه قصائد عام ١٩٥٦، وحتى النهاية نجد الاعتناء الأنيق فى إنتاج قباني بصورة المرأة الثقافية والنفسية والاجتماعية؛ لذلك يقول الناقد محيى الدين إسماعيل: «إن نزاراً هو الشاعر الذى يفكر بإحساسه، ويتأمل بعصبه الحى، ثم يستسلم لتفاهة الحياة عن طواعية لكى يدعها تمر من خلال أحاسيسه وهو شبه يقظان». (٢)

واتهم نزار كثيراً من قبل بعض النقاد بأنه يكرر نفسه، وألصق به التكرار فى كل أعماله، فيرى ذلك الناقد عبداللطيف شرارة فى تعليقه على ديوان «طفولة نهد» حيث يقول: «أريد أن أقول: إنك إذا قرأت قصيدة لأبى ماضى مثلاً، لا تستطيع أن تحمل عنه فكرة واضحة، وإنما تتكامل فكرتك عنه وتتضح وتتسع كلما كثرت لديك آثاره، ولكنك تدرك من أول قصيدة تقرؤها لنزار ما قد يقول فى الثانية والثالثة، وما ذلك إلا لأنه يعيش فى جو واحد، تتلون أفاقه، وتضيّق جوانبه مرة وتتسع مرة، ويزهو أناً ويدكن أناً، ويكون حلواً تارة ومرارة، غير أنه واحد لا يتحول ولا يتبدل، وهذا ما جعله يكرر المعانى ويكرر الألفاظ، ويكرر النسق البياني، والطريقة الموسيقية فى أكثر من قصيدة». (٣)

(١) د.سيد عويس: نزار قباني يمارس السادية لأنه مراهق - حوار هناء فتحي - مجلة روزاليوسف - سنة ١٩٨٨ - ص ٥٨.

(٢) محيى الدين إسماعيل: قراءة ثانية لنزار قباني - مجلة الآداب البيروتية - عدد ٣ سنة ١٩٦٦ - ص ٩٦.

(٣) عبداللطيف شرارة: تعليق على ديوان «طفولة نهد» - مجلة الأديب البيروتية - سنة ١٩٤٩ - عدد ١ - ص ٤٩.



وتكرار نزار ألفاظه وتعابيرهِ وصوره لفت نظر الدكتور يوسف حسن نوفل حيث لاحظ أن آفة التكرار لدى نزار توشك أن تصيب شعره بالجدب اللغوي، (١) ويؤكد الدكتور إبراهيم حمادة هذه الظاهرة في شعر نزار قباني فيقول: «ومن الملاحظ أن دوام معاشية الشاعر للموضوع الواحد وتكرار القول فيه كان لابد أن يفضي به إلى تقارب كثير من القصائد تقارباً شديداً حتى لتبدو وكأنها مخلوقات خرجت من قالب واحد، ولكنها تباينت من حيث لون الجلد الخارجي وتاريخ الولادة». (٢)

عاب بعض النقاد على نزار في صوره البساطة والحسية «الصورة عند شاعرنا واضحة لم يحملها الرمز إلى التغريب والتكثيف، فكانت بسيطة البناء بساطة تفقد القارئ لذة الكشف والفيض». (٣) ويفسر هذا بأن «طابع الحسية الذي يغلب على نزار هو الذي يحجب عنه الروى الذهنية والنفسية». (٤)

لكن نزار قباني أكد أنه يكتب في سهولة ووضوح لكي يفهمه الشعب العربي فقال: «لو كنت أستطيع أن أستورد شعباً عربياً آخر تكون له ثقافة برجسون، وأندرينه مالرو لفعلت، لكن الشعب العربي هو قدرى لأنى ورثته كما هو بكل طيبة قلبه وسوء حظه وثقافته الصغيرة». (٥) إن فكرة الرمز التجريدى والتغريب الذهني في هذا الوقت عند نزار قباني فكرة فاشلة «في المرحلة الثقافية والسياسية التى نحن فيها أعتقد أن التجزيد سلعة كمالية لا حاجة لنا بها.. وإذا كانت الكتابات التجريدية تستطيع أن تغطى ٥٪ من مجموع الشعب العربى فماذا تفعل بالـ ٩٥ بالمائة الباقية؟». (٦) «أعتبر البساطة مصدر قوتى، منذ عام ١٩٤٤ وأنا أشتغل على معادلة لتحويل الشعر العربى إلى قماش يلبسه الجميع.. منذ عام ١٩٤٤ وأنا أشتغل كالنملة وأجر الحروف والكلمات على ظهري لأضع للشعر لغة ديمقراطية تجلس مع الناس فى المقاهى وتشرب معهم الشاي». (٧)

اتهم شاكر النابلسى نزاراً بأنه ليس شاعر المرأة بل شاعر جسد المرأة وقال: «كان ينقص نزارا فى تجربته النسائية التجربة العاطفية الذاتية الفريدة، والمعاناة العاطفية الذاتية، لقد تحدث نزار عن التنظير العاطفى، لكنه لم يقل شعراً ذاتياً يصور التجربة كتجربة عاطفية فردية يشعر معها القارئ أن نزاراً قد أحب أو غشق أو تعذب، إننا نفتقد خصوصية التجربة فى شعر نزار النسائى». (٨) ويرد نزار على كل نقاده الذين لا يفهمونه بأنه لا يريد التجربة الخصوصية ولا المتعة الشخصية التافهة «لا تطلب منى عمق العاطفة، فأنا لا أطيق أن تسمرنى

(١) د. يوسف حسن نوفل: الصورة الشعرية واستيجاء اللون - ص ١٢.

(٢) د. إبراهيم حمادة: نزار قباني: المقفع والنهود المهترئة - مجلة القاهرة - سنة ١٩٨٦ - عدد ٦٥ - ص ١٤.

(٣)، (٤) يوسف حسن نوفل: الصورة الشعرية واستيجاء اللون - ص ١١٩ - ص ١٢٢.

(٥) نزار قباني: الشعر والجنس والثورة - ص ٤٨.

(٦)، (٧) نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة - ج ٨ - ص ٢٩٦، ٥٦٢.

(٨) شاكر النابلسى: الضوء واللعبه - ص ٢٨٢.



بامرأة واحدة أنظم فيها ملحمة إخلاص». (١) «إننى أرفض مواراتى فى مثل هذا القبر المرخامى الضيق، المرأة ميناء من الموانى فى رحلتى البحرية الطويلة.. إن أسوأ شىء فى تاريخ البحار هو الرسو فى ميناء واحد، فالميناء الواحد مقبرة الطموح». (٢) ثم يرد نزار تهمة الحسية الصريحة بغزله بأنه لا يفرق بين المرأة وجسدها «أنا لا أستطيع أن أفصل الجسد عن صاحبة الجسد، وإلا كان بوسع أى رجل أن ينام مع أية جثة فى مشرحة». (٣)

---

(١) رد من نزار قبانى إلى عبداللطيف شرارة - مجلة الأديب البيروتية - عدد ٢ سنة ١٩٤١ - ص ٥٤.  
 (٢) نزار قبانى: الشعر والجنس والثورة - ص ١٦.  
 (٣) نفسه - ص ٥٠.





## الفصل الأول الأسلوب الشعري

- ١- المبحث الأول: تنوع الأساليب.
- ٢- المبحث الثاني: الوضوح.
- ٣- المبحث الثالث: الجمال.



## فى الأسلوب..

بالطبع يفرض علينا منهج البحث تحاشى الأحكام المعيارية وتجاوزها إلى ضبط خصائص الكلام وتحديد علل مظاهره المختلفة، فليس همنا تقصى جزئيات كلام الشاعر، بل تفهم أساليبه وهيئاته.. ولم ير البحث حاجة فى تمجيد قويم شعره، فلم يكن شاعرنا مغموراً يحتاج إلى الإشهار، ولا مشهوراً بغير استحقاق، فقد حكم له التاريخ قبلنا خير حكم..

## - فى البدء..

فى البداية عند الحديث عن الكلام أو أسلوب الكلام نجد أن أول ما يستخدم الإنسان لمعرفة الشئ هو حواسه، وأول جانب تتييسر للإنسان معرفته من الأشياء هو ما يدرك بحاسة. فالحواس هى وسيلة الإنسان الأولى فى معرفة الأشياء. لكن الحواس الخمس لا تستوى فى درجة التعريف، وليست كل الأشياء تشترك فى نوع الحواس التى تخاطبها.

لذلك يتحتم تصنيف الحواس بحسب اختلاف طاقاتها، وبحسب أولوية بعضها على البعض الآخر فى تعريف نوع من الأشياء دون الآخر. والحواس صنفان: صنف يضم حاستى الذوق والشم، وأثرهما فى النفس مادى بحت، وصنف يضم حواس السمع واللمس والبصر، وأثرها فى النفس معنوى أكثر منه مادى؛ لأن الإنسان لا ينتقص من المستهلك شيئاً عند سماعه أو لمسه أو رؤيته.

فى إدراك المعارف الإنسانية تعمل الحواس الثلاث الأخيرة دون حاستى الذوق والشم.. والشعر من المعارف الإنسانية.. ومن جوانبه ما يدرك بحواس السمع واللمس والبصر، وهى موسيقاه وحركته وصوره، وهذه تسمى مستويات الكلام. (١)

الأسلوب «Style» من مواليد مدارس النقد الأدبى الحديث فى أوروبا.. وأخذ - بدوره - يتبلور فى هيئة مدرسة نقدية غربية، تحت مسمى «الأسلوبية» وهى تلك المدرسة أو مجموعة النقاد الذين يخضعون النص الأدبى لقواعد وقوانين علم اللغة أو اللسانيات واللغويات بما فيها من قواعد صوتية وصرفية ونحوية «تركيبية» عبر تصنيفات إحصائية.. وإدراك تعدد مستويات النص الشعرى وعناصره، وما تتسم به من تداخل وانسجام لتحقيق البنية الشعرية. إذ إن «الدرس النقدى بحاجة إلى طرائق متعددة مستمدة من علوم وحقول معرفية مختلفة للإحاطة بطبيعة البناء الشعرى». (٢) هذه المدرسة التى تتخذ من نظرية المستويات اللغوية أساساً لفهم طبيعة النص الشعرى، مع افتراض أن كل مستوى يحمل ملمحاً من ملامح بنية النص.

ويأخذ الأسلوب الشعرى فى مجال الدراسات الحديثة مكانة سامية، فالأسلوب هو الرجل - كما يقولون - أو الأديب والشاعر و«الأسلوب هو الإنسان وما يعرض له من دواع ينشئ فيها

(١) محمد الهادى الطرابلسى: خصائص الأسلوب فى الشوقيات - المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٦. ص ١٧. «بتصرف».

(٢) شكرى الطوانسى: مستويات البناء الشعرى عند محمد إبراهيم أبى سنة «دراسة فى بلاغة النص» - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٨ - ص ٩.



الأدب.. فالفن واحد لكن الأشخاص يتعددون، وبذلك نجد لهؤلاء الأدباء آثارهم المتباينة فى تكييف الأسلوب تبعاً لما يمتاز به كل أديب فى عقله وشعوره، وخلقه، وثقافته، ومذهبه فى الحياة. وبناء على ذلك يستطيع قراء الأدب أن يتبينوا فى الفن الواحد، وفى الموضوع الواحد من الفن أساليب مختلفة من الكلمات والصور والعبارات وفى طرق التفكير ولون المزاج ومستوى الرقى والتهذيب». (١)

فالأسلوب يختلف من رجل لآخر؛ لذلك «اللغويون النقاد المهتمون بالأسلوب مقتنعون باختلاف طرق التعبير عن الشيء الواحد حيث يقول هوكت: (العبارتان اللتان من لغة واحدة، وتعبران عن معنى واحد، لكنهما تختلفان فى تركيبهما اللغوى يمكن أن يقال عنهما: إنهما تختلفان فى الأسلوب... بالرغم من طنين مارلو وفظاظته وهزله فإن له أسلوباً.. هذه العبارة تعنى أن مارلو يمكن أن يكتب سطوراً مثيرة مجافية للذوق العام ولا أحد غيره يستطيع أن يكتبها حتى شكسبير، وعندما كان شكسبير يكتب بأسلوب مارلو كان عاجزاً عن تحقيق هذه الإثارة، وحينما أصبح قادراً على تحقيق هذه الإثارة صنع أسلوبه الخاص الذى يختلف تماماً عن أسلوب مارلو)». (٢)

كما أن الأسلوب يختلف من شاعر لشاعر فإنه يختلف من لغة للغة ومن مجال لمجال (غرض لغرض) ومن عصر لعصر آخر «والأسلوب يزاوج بين الخصائص الفنية للشاعر، والخصائص الفنية لعصره (لوقوعه تحت تأثير الحساسية الخاصة بلغته أو بعصره، ومن خلال ذلك تظهر مشاركة الشاعر فى تدعيم الصفات الأسلوبية الخاصة بهذه اللغة، دون أن ننفى وجود الخواص الفردية التى تولد إحساساً متجدداً باللغة، تبعاً لاختيار المفردات والمادة النحوية، وتنظيم الكلمات، والحركة الموسيقية فى الجملة) فالأسلوب إذن اختيار واع لمفردات اللغة وأبعادها». (٣)

والأسلوب أنواع متعددة.. فالنقاد المقتنعون - سلف ذكرهم - باختلاف طرق التعبير عن الشيء الواحد مثل هوكت يرون أن الأسلوب اختيار، ولديهم الاختيار - بدوره - نوعان: اختيار الموضوع، وهذا النوع ليس من صميم الأسلوب، واختيار أسلوبى وهو اختيار بين المفردات المعجمية والإمكانات التركيبية للغة.. فالأسلوب هو اختيار أفضل وسيلة لغوية للتعبير عن موضوع معين.

وقد «عرف بعض النقاد الأسلوب فى أى نص أدبى بأنه انحراف Deviation عن نموذج الكلام ينتمى إليه سياقياً، إذن هناك النموذج أو النمط المعيارى ثم النمط المنحرف أو المفارق على

(١) د. أحمد النشايب: الأسلوب «دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية» - ط ٤ - مكتبة النهضة المصرية - ص ٣٥.

(٢) د. شفيق السيد: نظرية الأدب «دراسة فى المدارس النقدية» - دار النصر بالقاهرة ١٤١٨ - ١٩٩٨م - ص ١٧١-١٧٣.

(٣) د. أحمد عبد الحميد إسماعيل: عبدالله البردوني «حياته وشعره» ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م - رسالة ماجستير بكلية دار العلوم جامعة القاهرة - ص ١٨٥ - ١٨٦.





حد تعبير الدكتور سعد مصلوح. وثمة تحديد آخر لمعنى الأسلوب على أنه «إضافة» أى هناك نموذج معيارى أو نسق كلامى، وتعبير أسلوبى به إضافة إلى النمط المباشر. والأول يسمى التعبير غير المتأسلب، أو تعبير ما قبل المتأسلب أى: Prestylistic». (١)

كذلك يمكن أن نرى للأسلوب - أيضاً - أنواعاً مختلفة من حيث مطابقة المبنى للمعنى أو الشكل للمضمون، فنجد الدكتور أحمد الشايب يقول: «لأسلوب أوصاف شتى يمكن معرفتها بالنظرة السريعة، كالأسلوب الموجز أو المساوى أو السهل أو الغامض أو العلمى أو التصويرى، وغيرها من سمات تعبير الأديب». (٢) ومن خواص الأسلوب فى الشعر.. (٣)

- الوحدة الموسيقية للقصيدة من خلال أوزان البحور العروضية المعروفة.
- القافية ظاهرة شعرية تحدد المقطع الذى تنتهى به أبيات القصيدة.
- كلمات الشعر منتقاة غير مبتذلة. تدل بجرسها ومعناها على ما تصور من ألوان وأصوات أو نزعات نفسية، وبذلك يحاول الشعر أن يكتسب صفة الموسيقى والرسم.
- الصور الخيالية كالتشبيه والمجاز والكناية والاستعارة والمطابقة والطباق.
- تراكيب الشعر أكثر حرية فى تأليف كلماتها من حيث التقديم والتأخير.
- فى محاولة التوفيق بين الأوزان الشعرية والتراكيب اللغوية يضطر الشاعر إلى إحدى اثنتين: إما أن يجور على الأوزان فتنشأ العلل والزحاف وإما أن يجور على الكلمات فتنشأ الضرورات أو الضرائر التى تجوز للشاعر دون الناثر.

(١) انظر د. شفيع السيد: نظرية الأدب «دراسة فى المدارس النقدية الحديثة» - ص ١٧٩، ١٨٣ - بتصرف.

(٢) أحمد الشايب: الأسلوب «دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية» - ص ٥٢.

(٣) انظر: السابق «بتصرف» - ص ٦٠.



## المبحث الأول تنوع الأساليب في شعر نزار قباني الغزلي..

إن نزار قباني في كل كتاباته (الشعرية منها والنثرية) أقرب ما يكون إلى علماء اللغة.. فما من كلمة في النص إلا ولها دلالة فرعية ترتبط ارتباطاً مباشراً أو غير مباشر بدلالة النص الكلية.

بجانب هذه العقلية العلمية في صياغة الأسلوب، والموهبة العالية في تجميل الصياغة ورسم الأناقة اللغوية، فإن نزار قباني في جملة إنتاجه اتسم بالصدق في التعبير والاقتناع بوجهة النظر والمبدأ والمذهب في الحياة؛ لذلك جاء أسلوبه أنيقاً صادقاً مثالياً، وذلك أن «عناصر وأركان الأسلوب ترجع إلى صدق التعبير، فالإخلاص في تصوير ما في النفس من فكرة واضحة أو عاطفة صادقة يجعل الأسلوب مثالياً.. فيصبح الأسلوب مرآة العقل والخلق والمزاج وطرق التفكير والتخيل، سواء كانت قوية أم ضعيفة، مستقيمة أم مضطربة، جميلة أم قبيحة؛ لأن مصدر ذلك كله إنما هو نفس الكاتب» (١).

كما يتسم أسلوب نزار قباني في شعره الغزلي بالقوة «والقوة صفة نفسية، تنبع من نفس الأديب، حيث يجب أن يكون نفسه متأثراً منفعلاً إذا شاء من قرائه حماسة وانفعالاً.. وهي قوة ناشئة عن صدق العاطفة ولا تكون بالتقليد والتصنع، فالغرض من قوة الأسلوب إيقاظ العقل والعاطفة والأخيلة لإدراك المعاني.. وتحظى بمتعة جديدة إذا كانت قوة الأسلوب صادمة للعقل، ودعوة للنزال، والبحث عن مواطن الروعة» (٢).

ولا يعدم الناظر في أية قصيدة من قصائد نزار قباني الثقافة المتينة والفن الخلاق، الذي يجمع أكثر من طابع أسلوبى لشعره، حيث تنوعت وتعددت أساليبه الشعرية في المرأة بحسب مصادر ثقافته واتساع أفقه وروعة ذوقه وأناقة اختياره، لذلك فسوف نستغنى عن كل تنوعية أسلوبية بأمثلة من قويم تعابيره، نضربها - قومها في رأينا الذوق الشخصي - أردناها دليلاً على تنوع أساليبه الشعرية في قصائده في المرأة..

حيث تعددت وتباينت الأساليب لدى شاعرنا على مدار حياته، تبعاً لاختلاف أطواره وفتراته الزمنية، واختلاف منازع الشعر عنده، واتجاهاته الفنية؛ لذا نلاحظ أن نتاجه الشعري كان يميل إلى الطوابع الأسلوبية القديمة والحديثة.. تبعاً لتأثره بالثقافة العربية الخالصة، والتراث اللغوي والشعري من ناحية، والثقافة الغربية بأدابها ومذاهبها الفنية الحديثة من ناحية.

### (١) طوابع أسلوبية تنزع إلى القديم..

تبعاً لتأثره بالأدب والبلاغة العربية القديمة وتراثها اللغوي والشعري مثل (الأغراض،

(١) د. أحمد الشايب: الأسلوب - ص ٦٣.

(٢) نفسه.



فمن الطوابع الأسلوبية القديمة التى اعتمدها نزار فى شعره « العمودى منه وغير العمومى » تقنية فنية خليلية وهى ظاهرة القافية العروضية وحرف الروى اللذان يتكرران باستمرار وبصفة دائمة على طول الخط فى القصيدة الواحدة، رغم ما أثير حولهما من آراء تتهمتهاما بالتخلف وتعطيل سيل الإبداع لدى الدفقة الشعورية للشاعر وأنهما عاملا إملالٍ ورتابة فى موسيقى القصيدة.

( مشكلة القافية) اصطلاح ارتضاه أو ابتكره الدكتور عزالدين إسماعيل بكتابه (الشعر العربى المعاصر.. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) كتب تحته يقول: «حرف الروى الذى يتكرر فى نهاية كل الأبيات فقد ثبت أنه عامل تعطيل من حيث إنه يفرض نفسه على القافية من جهة، وعامل إملال لتكراره المستمر فى سائر أبيات القصيدة من جهة أخرى، وقد حدثنا الشاعر القديم كيف أنه كان يبيت الليالى يقتنصر القوافى، وإذا كنا منذ زمن قد رفضنا وحدة البيت فطبيعى أن نرفض الآن وحدة الروى». (١)

فى حين نرى ناقدأ كبيرأ آخر قد أوقف إعجابه لشعر نزار قبانى على القسم الذى اتبع فيه نزار الطابع الأسلوبى القديم أى القسم العمودى من شعره الموزون المقفى، وهو الدكتور الطاهر أحمد مكى، حيث قال - كما سلف - : «أعترف بدءأ أن إعجابى بنزار قبانى الشاعر بلا حدود.. ولكننى أبادر فأقيد هذا الإعجاب بأنه ينصب على ما قاله نزار شعراً عمودياً، التزم فيه قوانين الشعر العربى وقوالبه، وهو يجيدها تماماً، ومتمكن من أدق تفاصيلها، أما نثره المشعور، أو شعره المنثور، أو ما يطلقون عليه من أسماء أخرى: الحر، أو السايب، أو المنفلت، أو شعر التفعيلة، أو الشعر الحديث، فلا يدخل فى نطاق الإعجاب به شاعراً». (٢)

إذن فطابعه الأسلوبى القديم فى قصائد المرأة له رونقه وأناقته وروعته التى جذبت كبار النقاد بالإعجاب والانحياز الظاهر إليه مثل الدكتور الطاهر مكى والشاعرة العراقية نازك الملائكة، حيث أكدت الشاعرة نازك الملائكة فى كتابها المسمى (قضايا الشعر المعاصر) (٣) أفضلية قصيدة نزار «طوق الياسمين» لما فيها من روى وهو طابع أسلوبى قديم على قصيدة للشاعر صلاح عبدالصبور خلت من عنصر الروى والتى يقول فيها:

كنا على ظهر الطريق عصابة من أشقياء

(١) عز الدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر.. قضايا وظواهره الفنية والمعنوية - دار الكاتب للطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٦٧ - ص ٩٩.

(٢) د. عبدالرحمن محمد الوصفي: نزار قباني شاعراً سياسياً - ص ٩.

(٣) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر - الطبعة الثانية مارس ١٩٨٩ - دار العلوم للملايين - بيروت - لبنان. نقلاً عن عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر - ص ١٠٠.





متعذبين كآلهة..

بالكتب والأفكار والدخان والزمن المقيت

طال الكلام، مضى المساء لاجاة، طال الكلام

وأقبل وجه الليل بالأنداء..

ومشت إلى النفس الملالة، والنعاس إلى العيون.

تقول نازك الملائكة: فأين هي من قصيدة (نزار قباني):

ولحت طوق الياسمين

في الأرض مكتوم الأنين

كالجثة البيضاء تدفعه جموع الراقصين

ويهم فارسك الجميل بأخذه فتمانعين وتقهقهين:

لا شيء يستدعي انحناءك.. ذاك طوق الياسمين!

فنحن نجد في هذه القصيدة هذا الجو الغنائي الروائي الجميل الغنى وهو فعلاً طابع الغزل،

وهو الذوق الذواق الذي رشح القصيدة للغناء. بعد ذلك بصوت المطربة ماجدة الرومي، حيث

« نجد الشاعرية الممتازة بأخيلتها الوثابة ورمزياتها المبتدعة، وموسيقاها الهفافة الساحرة،

ونجد كل هذه الخصائص الموسيقية مندمجة في معانى الأنوثة اندماجاً خلافاً عجباً». (١)

(ب) الأغراض..

كذلك من الطوابع التي نزعنا إلى القديم لدى نزار قباني اعتماده بعض الأغراض القديمة -

بجانب قصائده في المرأة التي شاكلت إلى حد كبير قصائد عمر بن أبي ربيعة الغزلية - مثل

الرثاء، وقد وجدناه يرثى زوجته بلقيس التي ماتت في انفجار السفارة العراقية في بيروت،

ومرثيته هذه اعتبرت مراثاة للعروبة كلها، كذلك مرثياته في الزعيم جمال عبدالناصر، ثم

عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين تحت عنوان « حوار ثوري مع طه حسين»، وأخيراً نزيهه

الصارخ في ابنه توفيق تحت عنوان (إلى الأمير الدمشقي توفيق قباني ١٩٤٩ - ١٩٧٣) والتي

يقول في أولها:

مكسرة كجفون أبك هي الكلمات..

ومقصوصة كجناح أبك هي المفردات..

فكيف يغنى المغنى؟ وقد ملأ الدمع كل الدواة..

وماذا سأكتب يا ابني؟ وموتك ألغى جميع اللغات..

ويقول أوسطها:

لو كان للموت طفل.. لأدرك ما هو موت البنين..

ولو كان للموت عقل.. سألناه كيف يفسر موت البلابل والياسمين..

(١) أحمد زكى أبو شادي: شعراء العرب المعاصرون - الطبعة الأولى ١٩٥٨ - دار الطباعة الحديثة



ولو كان للموت قلب.. تردد في ذبح أولادنا الطيبين..  
 أتوفيق يا ملكي الملامح.. يا قمرى الجبين..  
 وينهيها بقوله:  
 فياقرة العين.. كيف وجدت الحياة هناك؟  
 فهل ستفكر فينا قليلاً؟  
 وترجع في آخر الصيف حتى نراك..  
 أتوفيق.. إني جبان أمام رثائك..  
 فارحم أباك.. (١)

فنزار نجد لديه الطوابع الأسلوبية التي تنزع إلى القديم سواء داخل بنية النص أو خارجها حيث العناوين والأغراض. كذلك احتفاءً من نزار قباني بالتراث القديم وتماساً منه مع نصه وألفاظه البليغة، ومتانة النسيج ورصانته، والفخامة والجزالة الأسلوبية القديمة، نكاد نشتم رائحة استلهاهم التراث في القطعة الآتية، وهي من قصيدة «درس في الحب لتلميذة لا تقرأ»:

- أنا لم أقل إني عشيق رائع أو مدهش  
 - أنا لم أكن بطلاً خرافياً كما يصفونني  
 - لن تعرفي طعم السلام بجانبى  
 أو رائد في فنه.. لكننى سأحاول.  
 لكننى من نصف قرن لا أزال أحاول.  
 فأنا التناقض والتحول والجنون العاقل.

- سقط النصف و ليس ثمة مهرب  
 - سقط النصف فكل طعنة خنجر  
 - وأنا أسير وراء نعشى ضاحكاً  
 فعن اليمين قبائل وثنية وعن الشمال قبائل.  
 ينمو عليها زنبق... وســــــــــــنابل.  
 يرضى القتل.. وليس يرضى القاتل. (٢)

إن «الالتفات» ظاهرة لغوية قديمة استخدمها شعراء العرب قديماً وهي مثل الانتقال بين أساليب التقرير والأمر والنهي والاستفهام والتعجب، ومثل الانتقال بين الضمائر من مخاطب إلى متكلم أو غائب، ومن صوت المرأة إلى حديث الرجل كما في قصيدة «إلى تلميذة» من ديوان «الرسم بالكلمات»، حيث يبدأ الشاعر القصيدة بلسان المرأة حيث تقول البيت الأول فقط ثم يأخذ منها الشاعر مجال الحديث ويسترسل هو في الكلام كالاتى:

- قل لى - ولو كذباً - كلاماً ناعماً  
 - مازلت فى فن المحبة طفلة  
 - لم تستطعى - بعد - أن تتفهمنى  
 - إني لأرفض أن أكون مهرجاً  
 - فإذا وقفت أمام حسنك صامتاً  
 - كلماتنا في الحب تقتل حبنا  
 قد كان يقتلنى بك التمثال.  
 بينى وبينك أبحر وجبال.  
 أن الرجال جميعهم أطفــــــــال.  
 قزماً على كلماته.. يحتال.  
 فالصمت في حرم الجمال.. جمال.  
 إن الحروف تموت حين تقال. (٣)

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٢ - ٢٧٧ وما بعدها.

(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٥ - ط ٢ أغسطس ١٩٩٨ - منشورات نزار قباني،

بيروت - ص ٤٢٧ ما بعدها.

(٣) نزار قباني - الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٤٩١.



## (٢) طوابع أسلوبية تنزع إلى الجديد..

بعامل التأثير بالثقافة الغربية والآداب الأجنبية ومذاهبها الفنية بحكم طبيعة عمله الدبلوماسية في وزارة الخارجية السورية، حيث جاب معظم أرجاء العالم وأنحاء البلاد من لندن إلى باريس إلى إسبانيا إلى الصين إلى غيرها من البلاد الأجنبية؛ لذلك وجدنا بعض النقاد يرون أن نزار قباني قد تأثر بشعراء أوروبيين إلى حد التقليد أو السرقة والنقل. \* وقد تأثر نزار في مفهومه للشعر بالنظرة الغربية متمثلة في مذهب البرناسية تلك المدرسة التي ترى نظرة «الفن للفن» حتى قيل عنه: «واضح أن شاعرنا متأثر في كل هذا بفلسفة كروتشي الفنية وبحسية بودلير..». (١)

يعد نزار من قلة من الشعراء الذين رفضوا التقليد والنسج على منوال القدماء، كما يعد نزار قباني أزهى من مزق رداء أبيه عن جسده ورفض أن يعيش في جلبابه.. رغم احترامه لكل تاريخ التراث القديم للعرب: \*

أفتح صندوق أبي.. أمزق الوصية..

أسحب سيفي غاضباً..

وأقطع الرؤوس والمفاصل المرخية..

وأهدم الشرق على أصحابه.. تكية تكية..

أرفض ميراث أبي

وأرفض الثوب الذي ألبسني..

وأرفض العلم الذي علمني..

وكل ما أورثني من عقد جنسية.. (٢)

لذلك قيل عن نزار قباني: إنه «خرج في تعبيره على أساليب القدماء، وعلى جميع الشعراء الكلاسيكيين الذين عاصروهم، وحتى على شباب جيله الذين أثروا أو أثر أكثرهم التقليد على التجديد». (٣) إن نزار قباني في تجديده هذا أو في طوابعه الأسلوبية التي تنزع إلى الجديد هذه نراه فاق كثيراً من الشعراء الفارقيين في تاريخ الشعر العربي بكامله قديماً وحديثاً، «إن نزار قباني شاعر ولد ولادة جديدة.. قطع صلته أو كاد بجميع الشعراء الكلاسيكيين من المتنبي إلى شوقي، واختط لنفسه طريقة في التعبير تلائم ذوق العصر.. وقد وصفه منير العجلاني بقوله: (إنه شيء جديد في عالمنا ومخلوق غريب.. في طبيعته الشاعرة روائح بودلير وفيرلين وألبير سامان وغيرهم من أصحاب الشعر الرمزي والشعر النقي)». (٤)

\* انظر المبحث الثالث في التمهيد «شعر نزار الغزلي في ميزان النقد» - ص ٥٢، ٥٣.

(١) أحمد زكي أبو شادي: شعراء العرب المعاصرون - ص ١٨٥.

(٢) نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة - ج ٢ - ص ٢٤٩.

(٣)، (٤) سامي الكيالي: الأدب العربي في سورية - ص ٢٠٩، ٢١٤.





## (أ) في اللغة:

من أهم الطوابع الأسلوبية - في قصائد المرأة - التي نزع فيها نزار إلى الجديد أو التجديد « لغة الشعر »، حيث نجد في نتاجه كثيراً من الأساليب الملهمة الموحية وهي تقنيات حديثة في أسلوب الشعر، فنجد نزار قباني اهتم بتطعيم الأسلوب الجزل بألفاظ موحية من أفواه الناس وعامتهم؛ وذلك نتيجة تأثره أو - إن شئت - جمعه بين الثقافتين العربية والغربية فقد .. كان بلاغيو العرب قديماً يرون أن كل شاعر لابد أن يكون لديه معجم معرفي للغة، لازماً على الشاعر أن يتقيد بها ولا يخرج عنها، وإن بدرت بادرة من خروج على هذا العرف اللغوي تجرى محاولات تأويل وتخريج ما قاله الشاعر شذوذاً على العرف.. هذه الطريقة ظلت تحوم حول الشعر في كل العصور، ولمسناها في العصر الحديث ولمسها نزار قباني وربما عانى منها» (١) كان نزار يرى أن هناك لغة ثالثة، هي لغة الشعر التي صيغت بها قصائده، وهي لغة وسطى بين لغة المعجم ولغة الشارع أو لغة العامة فقال: «... إلى جانب هذه اللغة المتعجرفة التي لم تكن تسمح لأحد أن يرفع الكلفة معها، كانت اللغة العامية تقف في الجانب الآخر نشيطة متحركة مشتبكة بأعصاب الناس وتفاصيل حياتهم اليومية، بين هاتين اللغتين كانت الجسور مقطوعة تماماً لا هذه تتنازل عن كبريائها لتلك، ولا تلك تجرؤ على طرق باب الأولى والدخول في حوار معها» (٢) «لذلك كان لابد من فعل شيء لإنهاء حالة الغربة التي كنا نعانيها، وكان الحل هو اعتماد لغة ثالثة، تأخذ من اللغة الأكاديمية منطقتها وحكمتها ورصانتها، ومن اللغة العامية حرارتها وشجاعته وفتوحاتها الجريئة» (٣) وعن لغته الثالثة يقول: «إنني أقنعت الشعر أن يتخلى عن أرستقراطيته ويلبس القمصان الصيفية المشجرة، وينزل إلى الشارع ليلعب مع أولاد الحارة ويضحك معهم ويبكي معهم، وبكلمة واحدة رفعت الكلفة بيني وبين لغة (لسان العرب والقاموس المحيط) وأقنعتها أن تجلس مع الناس في المقاهي والحدائق العامة» (٤) كما يؤكد نزار أن هذه ليست مهمة سهلة يقوم بها أي شاعر، بل هي مهمة خطيرة «تتطلب شجاعة خارقة في التعامل مع الموروث اللغوي، وجراحة نادرة في كسر جدار الخوف القائم بين المفردات الشعرية واللاشعرية» (٥)

ويروي الكاتب أنيس منصور في كتابه (عاشوا في حياتي) كيف أن الناس قد استقبلت قصيدة لنزار قباني وردت فيها كلمة الفستان بدهشة واستغراب، وروى أن النقاد قالوا: «إن الشاعر السوري هو أول من استخدم كلمة الفستان في الشعر الحديث، أي أنه شاعر يستخدم الكلمات الأجنبية ومع ذلك فشعره جميل» (٦) غير أنه يبدو أن الذي أعطى كلمة الفستان الذبوع والانتشار ليس لأن نزار قباني أدخلها الشعر إنما لأن القصيدة التي وردت فيها هذه

(١) د.عبدالباسط سعيد عطايا: الرؤى النقدية عند نزار قباني: تنظيراً وإبداعاً. مطابع الولاء الحديثة

٢٠٠٠ شبين الكوم - ص ٧٠.

(٢) نزار قباني: قصتي مع الشعر - ص ١١٨.

(٣)، (٤)، (٥) نفسه: ص ١١٩، ١٢٠.

(٦) أنيس منصور: عاشوا في حياتي - المكتب المصري الحديث - ص ٣٤٧.



الكلمة كان قد لحنها موسيقار الأجيال الأستاذ محمد عبدالوهاب للمطربة الكبيرة نجاة الصغيرة، والتي يقول نزار فيها:

أبظن أنى لعبة فى يديه      أنا لا أفكر فى الرجوع إليه.  
اليوم عاد كأن شيئاً لم يكن      وبراءة الأطفال فى عينيه.  
.....

خبأت رأسى عنده وكأننى      طفل أعادوه إلى أبويه.  
حتى فساتينى التى أهملتها      فرحت به.. رقصت على قدميه. (١)

ومثل هذه الكلمات - بالطبع - التى تعبر عن وقتها العصرى الذى تحياه. (\*) هى من الطوابع الأسلوبية الجديدة التى أدخلها نزار محيط الشعر مثل كلمة السجائر، فى قصيدة «ماذا أقول له؟» من ديوان «الرسم بالكلمات» والتى يقول فيها:

رباه.. أشياؤه الصغرى تعذبني      فكيف أنجو من الأشياء.. رباه؟  
هنا جريدته فى الركن مهملة      هنا كتاب - معاً - كنا قرأناه.  
على المقاعد بعض من سجائره      وفى الزوايا بقايا من بقاياها. (٢)

كذلك فى قصيدته «كم الدانتيل» من ديوان «قصائد» لنتأمل هذا المستوى من التخيل فى المقطوعة التى فتنت بعض نقاده وكثيراً من قرائه:

يا كمها الثرثار.. يا مشستل      رفه عن الدنيا ولا تبخل.  
ونقسط الثلج على جرحنا      يا رائع التطريز يا أهدل.  
يا شـفـة تفتيحها.. ممكن      يا سؤالاً، بعد، لم يسأل. (٣)

نلاحظ أولاً طرافة اختياره «كم الدانتيل» موضوعاً لندائه. فهو مثل «عين الكاميرا» يمارس المجال المرسل فى علاقاته الجزئية، فاللقطة تقع على «الكم» بالتكبير وتقصد إبراز فتنة الأنثى، بما لم يعهده أحد من قبل، ويتم تحريك التخيل عبر مجموعة من الصفات المتوالية، تكسر ألفة الصيغ اللغوية المتجمدة عند أشكال لا تستوعب أدوات الإنسان اليومية لتحتضن المسكوت عنه من عبق الحياة.. فإذا لم يكن بوسع أحد أن يؤرخ فى الواقع لاستخدام «الدانتيل» فى صناعة أكمام وجيوب الثياب النسائية، خاصة ثياب النوم، فإن بإمكاننا أن

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٤٠١، ٤٠٢.

\* من قصيدة «الصفائر السود» بديوان «طقولة نهد» يدرج الدكتور عبدالباسط سعيد عطايا هذين البيتين:

قد نلتقى فى نجمة      زرقاء، لا تستبعدى.  
تصورى ماذا يكون      العمر لو لم توجدى؟

ثم يعلق عليهما قائلاً: «أنا زعيم بأن فى هذا النموذج ألفاظاً لم تستخدم من قبل فى شعرنا القديم... وكلمة (تصورى) هذه الشائعة على ألسنة الناس فى محاوراتهم المألوفة» وذلك بكتابه «الرؤى النقدية عند نزار قباني، تنظيراً وإبداعاً» - ص ٧٨.

(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٥٠٥.

(٣) نفسه - ص ٢٠٨.



نعد نزار قباني أول من جعله من مفردات الشعر وجعل له وظيفة تصويرية ممتدة فى قطعة شعرية كاملة.. أول من جعله عنواناً لقصيدة، إذ إن نقل الصفة من حياة اليوم إلى اللغة يحتاج جسارة شعرية، مما جعلنا نعتد بالصيغة التى معنا هنا باعتبارها إضافة فعلية، وليست مجرد إضافة نحوية. (١)

### (ب) التلقائية والهمس:

كذلك من الطوابع الأسلوبية الجديدة فى قصائد المرأة عند نزار قباني تقنية التلقائية والهمس فى المفردات اللفظية بالقصيدة، فيما يسمى بظاهرة الهمس، حيث جنوح الشاعر إلى السذاجة والبساطة، والعذوبة المحببة، حيث القصائد التى تحكى ببساطتها وانسيابها حديثاً هامساً رقيقاً يتدفق فى عذوبة مطربة كالماء السلسال ينساب على أديم مرمرى.. وذلك نجده فى مقطوعة نزار التاسعة والعشرين من «كتاب الحب»، والتى يقول فيها:

إنى أحبك عندما تبكي	وأحب وجهك غائماً وحزيناً..
الحزن يصهرنا معاً ويذيبنا	من حيث لا أدري ولا تدرينا..
تلك الدموع الهاميات أحبها	وأحب خلف سقوطها تشرينا..
بعض النساء وجوههن جميلة	وتصير أجمل.. عندما يبكي.. (٢)

### (ج) الموسيقى التصويرية:

علَّ أبرز تقنية تعبيرية أو أداة فنية أو خاصية أسلوبية حديثة فى شعر نزار الغزلى بل وفى الشعر الحديث بعامه تقنية «الموسيقى التصويرية» تلك التى استمدتها فنون الأدب من فنون الصورة مثل «السينما» فيما يعبر عن تراسل الفنون وتبادل أدواتها التقنية.. فهذه السمة من أهم طوابع نزار الأسلوبية الجديدة وهى التعبير بالموسيقى والظلال، صفت أساليب الشعر ورقّت لدى شاعرنا فعبر عن تجاربه الشعورية بالموسيقى والظلال، وأسبغ بهما على الشعر المتعة والرواء. مستخرجاً من الألفاظ ما فيها من طاقات النغم والإيحاء. «فقد تميزت أشعار نزار قباني بموسيقى تصويرية مصاحبة للمواقف الانفعالية التى يعبر عنها.. ووصل نزار قباني قمة استخدامه لهذه الموسيقى فى قصيدته (سامبا) التى حاول فيها أن يجعل أنغام الحروف وإيقاعات الكلمات والجمل تنسجم مع الجو العام للرقصة وحركات الراقصين من خلال الصورة الموسيقية العامة للقصيدة:

تلك سامبا  
نقلة.. ثم انحناءة  
فالمصاييح المضاءة  
تتصبى

(١) انظر د. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة - دار قباء - القاهرة - ١٩٩٨ - ص ٥٨.

(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٧٥٦.





جربها  
خطوات أربعا  
أبدأ.. تمضى معا  
وتليها  
شبه غفوة  
فيميل الراقصان  
ويغيب الحاجبان  
عبر نشوة

فى الارتكاز بالتاء والكاف فى قوله « تلك » نحس دقة إيقاع البداية، ثم تأتى كلمة « سامبا » بعدها بحركة السين المهموسة والمد بعدها ووقفة السكون عند الميم الشفهية ثم المد بعد الباء، لتعطى لنا إيقاع الحركة. بعدها يأتى الشاعر بـ « نقلة » وهى كلمة خالية من حروف المد إلى جانب قافها الساكنة، فنحس معها أن الحركة حركة سريعة حادة، يأتى بعدها العطف بـ « ثم » ليعطى إحساساً بالتراخى الذى تعقبه « انحناء » التى تحمل فى موسيقاها الصوتية معنى الانحناء المتمايل بتقابل مقاطعها الصوتية (إن - حى - نا - ءة) وعلى هذا النحو تمضى سائر القصيدة. (١)

(١) د. السعيد الورقى: لغة الشعر العرجمى الحديث « مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية » - دار المعارف - الطبعة الثانية - ١٩٨٣.



## المبحث الثانى الوضوح فى أسلوب نزار قبانى

من أهم المميزات التى تميز الأديب الكبير - بصفة عامة - والشاعر العملاق - بصفة خاصة - وضوح أسلوبه، وقرب معانيه من المتلقى، فوضوح الأسلوب ميزة تدل على شخصية الشاعر الصريحة المباشرة، كما تدل على وضوح المعنى أو الهدف الأساسى فى ذهن الشاعر «لأن الهدف الأساسى من البحث هو النص لا المؤلف، ويجب أن يركز على التأثيرات الأدبية فى اللغة والوسائل الإيحائية التعبيرية، التى استعان بها الشاعر لتحقيق قدرة الكلمة ونفاذها». (١)

فنحن نبحر فى النص إلى أقصى حد ممكن بعيداً عن المؤلف أو حتى كلام النقاد عنه، لذلك يرى الباحث أنه من الأهمية بمكان أن يتسم الأسلوب بالوضوح لقصد الإفهام.. والوضوح صفة عقلية قبل كل شىء حيث إن «أول واجب على البليغ أن يكون واضحاً..... والمصدر الأول للوضوح هو عقل الأديب فيجب على الكاتب أن يكون فاهماً ما يريد أدائه فهماً دقيقاً جلياً، ثم يحرص على أدائه كما هو». (٢) فالوضوح لا بد منه لأن الأسلوب سيظل نقطة انطلاق «تمكننا من التعليق على التاريخ الفكرى الاجتماعى، وعلى المفاهيم المتغيرة عن الواقع والوضع الإنسانى». (٣)

وعلى الرغم من أن الشعراء المعاصرين - لاسيما الرومانسيين - يخلقون فى الفضاء، يمتطون، يمتن الخيال حتى فى القضايا الواقعية فإن نزار قبانى شذ عنهم فى شعره - بعامه - وقصائده فى المرأة - بخاصة - فنزل إلى أرض الواقع وتحدث عن أمس الأمور والموضوعات بالمرأة وجسدها وثيابها وأدواتها فى صراحة جريئة مباشرة.. رغم أن مثل هذه الموضوعات عاشت منذ القدم فى كهف السرية والكتمان حتى عند ظهورها كانت تبدو متلبسة بالرمز ومختفية وراء ستائر مموهة مزدوجة الوجه لكنه يقول:

- أنا لا أعرف ازدواجية الفكر      فنفسى بحيرة زرقاء..  
- نرفض الشعر عتمة.. ورموزاً      كيف تستطيع أن ترى الظلماء. (٤)

وإشكالية الغموض والوضوح قديمة جداً، وقد كتب فيها الدكتور عبدالرحمن محمد القعود كتابه «الوضوح والغموض فى الشعر العربى القديم».. وفى العصر العباسى شكلت مدرستان أو مذهبين شعريين حول هذه الظاهرة «الوضوح والغموض» نتج عنهما اتجاهان نقديان

(١) د.صلاح فضل: علم الأسلوب (مبادئ وإجراءاته) - الهيئة المصرية العامة للكتاب/ القاهرة - ط ٢ - ١٩٨٥ - ص ١٤٩.

(٢) د.أحمد الشايب: الأسلوب - ص ٧٩.

(٣) رينيه ويلك: مفاهيم نقدية، عالم المعرفة، العدد ١١، الكويت - ص ٤٣٥.

(٤) مهرجان الشعر التاسع - القاهرة ١٣٩٠هـ - ١٩٧٠م - المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية - ص ٨٠.



أحدهما ينتصر للغموض ويعدّه شيئاً داخلاً فى طبيعة الشعر، والآخر ينتقده منتصراً للوضوح عليه.. فنرى أبا إسحاق إبراهيم بن هلال الصابى وقد عدّ الغموض سمة الشاعرية الفاخرة حيث قال: «أفخر الشعر ما غمض، فلم يعطك غرضه إلا بعد ماطلة منه». (١) وإلى جانب الصابى هناك عبد القاهر الجرجاني الذى ينتصر أيضاً للغموض وأقواله فى ذلك مبثوثة فى كتابيه «أسرار البلاغة» و«دلائل الإعجاز». أما المنتصرون للوضوح فهم كثر، مثل ابن سنان الخفاجى فى كتابه «سر الفصاحة» وأبى الحسن حازم القرطاجنى فى كتابه «منهاج البلغاء وسراج الأدباء».

وفى عصرنا الحديث كثرت الكتابات النقدية حول الوضوح والغموض، وذلك - فى المقام الأول - بسبب بعض قصائد لشعراء رومانسيين من جماعة أبوللو أو المهجريين، لا تخلو من جموحات خيالية وعاطفية أصابتها بالغموض.

وعلنا نزع أن غموض القصيدة مرتبط - شيئاً ما - بالحادثة والشعراء الحداثيين، حيث ظهور قصيدة التفعيلة ثم قصيدة النثر تحت ما يسمى بالحادثة الشعرية وإغراق شعرائها فى التهويم والإبهام والانغلاق لعدة أسباب منها: غرابة التعبير وعدم مطابقته للطريقة المألوفة عند الجمهور، ازدحام الصور الفكرية فى رقعة ضيقة من التعبير فتتعب العين وتجهد الذهن فى الربط بين أجزائها، ابتعاد الصورة التى يرسمها الشاعر عن تصور الجمهور ومداركهم ومشاعرهم وما هو مألوف لديهم. لكن نزار قبانى يسمى شعراء الحداثة الغامضين «بشعراء الكلمات المتقاطعة» ويقول فيهم: «وأنا أتهم عدداً كبيراً من شعراء الحداثة - وهم فى غالبيتهم يساريون واشتراكيون وتقدميون - بممارسة إقطاع شعري على الشعب العربى لا يختلف عن الإقطاع الثقافى والفكرى الذى كان يمارسه النبلاء فى العصور الوسطى» (فشعراء الحداثة بلغتهم المبهمة هم غرباء على الذائقة العربية ومتعالون عليها ومتكبرون، وقد عاملهم الجمهور معاملة مثلية تماماً حيث انصرف عنهم ولم يعرهم اهتماماً؛ لأنه لم يكن هناك نص حدائى واحد تفاعل مع الجمهور «أريد نصاً حدائياً استطاع أن يتفاعل مع الذوق العربى العام، ويثير الدهشة ويغضى هموم الناس فى هذا الوطن...»). (٢)

ويجب على الشاعر أن يكون واضحاً جلياً يرمى إلى إفهام قرائه ورفع مستواهم الثقافى، ولا يستطيع ذلك بالوقوف عند تزويدهم بالمعارف جافة ثقيلة بل يحسن به أن يكسب معارفه حياة وروعة شائقة بما يبعث فيها من عواطف وأخيلة.. وبعد ذلك يأتى التعبير اللغوى الذى يتطلب من المنشئ ثروة لغوية وقدرة على التصرف فى التراكييب والعبارات لتلائم أفكاره وطريقة تفكيره، فلا يرضى عن جملة أو كلمة تبعث الإبهام والاشتراك.

ويلجأ الشاعر فى وضوح أسلوبه إلى الدقة فى وضوح طرفين هما «الفكرة الذهنية - العبارة اللفظية» ويقوم وضوح الفكرة ودقتها على لغة الكاتب وكلماته المفردة التى يؤثرها

(١) أبو إسحاق الصابى: المثل السائر - ج ٤ - ص ٦، ٧.

(٢) انظر د. عبد الباسط سعيد عطايا: الرؤى النقدية عند نزار قبانى، تنظيراً وابداعاً - ص ١١.





- لأنها أدل من سواها على ما يريد، وذلك يتم من خلال:
- اختيار الكلمات المعينة غير المشتركة بين معان، والتي تدل على الفكرة كاملة واضحة بعيداً عن المترادفات.
  - الاستعانة بالعناصر الشارحة أو المقيدة كالنعت والمضاف إليه والحال والتمييز والاستثناء.
  - البعد عن الغريب الوحشي، والعمد إلى لغة الناس، وما يستطيعون فهمه وإدراكه، وذلك يختلف باختلاف العصور.
  - التدعيم بالمصطلحات العلمية والفنية والاجتماعية والتاريخية فهي علامات واضحة وروابط عقلية مشتركة.
  - استعمال الكلمات المضادة أو المتقابلة، إذا كانت مقابلة الأضداد مما يزيد المعنى، شرط عدم الغلو فيه حتى يبعد عن الصنعة البديعية التي تفسد الأسلوب.
  - أما جلاء ووضوح التراكيب أو العبارة اللفظية فيتم عن طريق قيام الشاعر بمحاولة مطابقة أسلوبه لإدراك القارئ، في صور شتى من الرقة والجزالة أو السهولة والصعوبة، فيجب على الشاعر تحري البساطة في صوغ العبارات ومجانبة التعقيد في الجمل مع الاحتفاظ بسموها وقوتها، وهذا متصل بالتكوين المنطقي والنحوي للأسلوب، فالنظام اللفظي للحروف والكلمات والجمل والعبارات هو صورة للنظام العقلي والتفكير المنطقي المنظم، ويتأتى ذلك من خلال:
  - الذوق النحوي الشديد، والتمكن من قواعد اللغة.
  - مراعاة الجمل معاً وما يكون بينها من فصل أو وصل، وما يربطها من حروف العلة، بحيث لا تترك فاصلاً دون داعٍ.
  - الوثوق من أن العناصر التركيبية التي يرتبط بعضها ببعض في المعنى كأصل وتابع أو معنى وضده قد ركبت بنظام دقيق وتأليف منسق بحيث لا يتعب القارئ في تبين هذه الصلات بين الأجزاء.
  - الإيجاز أو الإطناب أو المساواة، كل صفة من هذه تكون أوفى في عرض دون سواه، فالشعر - أحياناً - تكفي فيه الكلمة الموجزة واللمحة الخاطفة؛ لأن طبيعته الإيجاز والرمز.
  - والشاعر في قصيدته يحاول أن ينمق الشكل والصياغة الفنية بين ألفاظه وتعابيريه حتى تخرج قصيدته رائعة، فهو إذ يخلق كلماته يحاول أن يزاوج بينها ويجعل بينها مودة وألفة وحميمية. فتظهر كلماته وكأنها البنيان المرصوص يشد بعضها الآخر، وكأن الكلمة واللفظ حبيبان يتبادلان الحب معاً «وفى رأى برتون (أن الكلمات تمارس الحب أى تتزاوج فيما بينها)». (١) ذلك أن ذوق الكاتب عندما يكتب قريب من مفهوم اللباقة أو المهارة أو الكياسة.

(١) د. عبد الحميد جوده: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر - دار الشمال للطباعة والنشر والتوزيع، طرابلس - لبنان - ١٩٨٦ - ص ٢٠١.



والشاعر يلجأ إلى كل الأساليب والتقنيات من أجل الوضوح في أسلوبه... ويحشد كل التقنيات التي يحس أنها قادرة على مساعدته في توصيل رؤيته الشعرية بكل أبعادها إلى المتلقى.. لذلك نرى نزار قباني لا يطرح رؤيته للواقع، ولا يقدم تشكيلاً لعالمه المتخيل في شكل إخبار وتقرير فقط، أي الأسلوب الخبري في تنويعاته وتلويناته المختلفة، بل يجمع نزار في قصائده بين كثير من الأساليب، فلم يصبح الأسلوب الخبري هو الأداة التعبيرية الوحيدة في يد الشاعر، بل عمد إلى استخدام إمكانية أخرى للغة وهي الأساليب الإنشائية من أمر، ونهى، واستفهام، وتمن إذ إن «ظهور الأساليب الإنشائية في النص من شأنه أن يحدث تلويحاً في أسلوب النص، فيبعث فيه الجدة والحيوية، كما تعد هذه الأساليب ذات تأثير بالغ على المتلقى، تدفعه نحو المشاركة في (فعل القول) الذي يصدر عن الشاعر». (١)

وسوف يقتصر البحث في دراسته للأساليب الإنشائية في شعر المرأة عند نزار على الإنشاء الطلبى فقط من «استفهام، نداء، أمر، نهى، وتمن» حيث يكثر الشاعر منه، بينما يندر مجيء الإنشاء غير الطلبى من «قسم، مدح، ذم، ورجاء» في شعره، فضلاً عن عدم اهتمام البلاغيين بأنواع الإنشاء غير الطلبى «.. لقلة الأغراض البلاغية المتعلقة بها من ناحية، ولأن أكثر هذه الأنواع أخبار نقلت إلى معنى الإنشاء من ناحية أخرى». (٢)

فمن الأساليب الخبرية التقريرية الجميلة التي صاغها نزار من وهج روحه، روح شاب محب وامق - والشباب والحب صنوان - قوله في «قصيدة الحزن» من ديوان «قصائد متوحشة»:

علمنى حبك.. أن أحزن وأنا محتاج منذ عصور  
لامرأة تجعلنى أحزن..

لامرأة أبكى فوق ذراعيها.. مثل العصفور..

لامرأة تجمع أجزاءى.. كشظايا النبلور المكسور..

علمنى حبك، سيدتى، أسوأ عاداتى

علمنى.. أفتح فنجانى.. فى الليلة آلاف المرات..

وأجرب طب العطارين.. وأطرق باب العرافات..

علمنى حبك أن أتصرف كالصبيبان..

أن أرسم وجهك بالطباشير على الحيطبان..

علمنى حبك.. كيف الحب يغير خارطة الأزمان..

علمنى أنى حين أحب.. تكف الأرض عن الدوران..

علمنى حبك أشياء.. ما كانت أبداً فى الحسبان..

فقرأت أقاصيص الأطفال.. دخلت قصور ملوك الجان..

(١) شكرى الطوانسى: مستويات البناء الشعرى عند محمد إبراهيم أبى سنة.. دراسة فى بلاغة النص

- ص ٢٥٩.

(٢) درويش الجندى: علم المعانى - دار نهضة مصر، القاهرة - د.ت - ص ٣٦.



وحلمت بأن تتزوجنى.. بنت السلطان.. (١)

ففي هذه القصيدة يصل نزار قباني من مقدمة صغيرة فرعية إلى نتيجة كبيرة كلية.. يصل من قصة حب منتهية بين اثنين من بنى البشر إلى أصل الإنسان وأساس وجوده على ظهر المبسوطة.. من الحب إلى الحزن.. وعبر رحلته أو رحلة الوصول من المقدمة إلى النتيجة يستخدم كل ما يمكن أن يخدم هدفه، فيصور حالته حزناً يحتاج إلى البكاء بصورة العصفور الضعيف، بل هو طفل يحتاج لامرأة يبكى فوق ذراعيها كالرضيع.. يحتاج إليها تجمعه مرة أخرى وترده لأصله بعدما أبحر في حياة التشئت والضياغ فانخرط وتكسر كشظايا الزجاج وقطعة الدقيقة.. ثم يأتي بمفردة الفنجان التي تتحدد دلالاتها من خلال الموروث الأسطوري الشعبي، حيث يجمع الفنجان بداخله مصير الشاعر وطول تشرده، وما ذلك إلا صدى لتجارب الشاعر المريرة وعذابات العاطفية التي عاشها بالفعل فأنهكته وجعلته يجرب طب العطارين، ويطرق باب العرافات، وما في ذلك من إيمان بالدجل والشعوذة. وجعلته يقول:

عرفت نساء أوروبا.. عرفت عواطف الأسمنت والخشب.

عرفت حضارة التعب..

وطفت الهند.. طفت السند.. طفت العالم الأصفر..

ولم أعثر.. على امرأة تمشط شعري الأشقر..

وتحمل في حقيبتها إليّ عرائس السكر

وتكسونى إذا أعرى.. وتنشلنى إذا أعرى

أيا أمى....

أنا الولد الذى أبحر

ولازالت بخاطره تعيش عروسة السكر. (٢)

أكثر نزار قباني في قصائده من الأساليب الإنشائية، وعلماً مرد ذلك أن نزار قباني كان يضع المتلقى في قمة قائمة اهتمامه؛ إذ من شأن الأساليب الإنشائية - كما سلف أن ذكرنا - أن تحدث تأثيراً كبيراً على المتلقى، وتدفعه نحو مشاركة الشاعر كلامه، « فيقف متلقياً لأوامره وتساؤلاته، قد لا يتجاوز المتلقى مباشرة مع الشاعر (صانع القصيدة) لكنه - لا شك - سيشاركه انفعالاته وأزماته العاطفية، والتي تبرز - بوضوح - في حالة الأسلوب الإنشائي، وهنا يؤكد الأسلوب الإنشائي - مرة أخرى - الطابع التخاطبي (الخاص) للغة الشعرية، بمعنى حضور مخاطب حقيقى أو محتمل في ذهن الشاعر عند تشكيله لرسالته/خطابه». (٣) وكما قيل - سلفاً - إن نزار قباني يكتب وعينه على الشباك... كل ذلك كان يدفع نزار قباني إلى اختيار أجمل شكل لأسلوبه، ويدفع أسلوبه دفعا إلى أكمل صورة من صور الوضوح.

يعد الاستفهام من أكثر الأساليب الإنشائية تردداً في شعر نزار قباني في المرأة.. ويضيق بنا الحصر في استقصاء أماكن ورود الاستفهام لديه.. وقد يرد الاستفهام لديه مقترناً بأداة

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٧٠١، ٧٠٢، ٧٠٤.

(٢) نفسه - ص ٥٣.

(٣) شكري الطوانسى: مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبى سنة - ص ٢٥٩.





استفهام، وقد يأتي الاستفهام بدون أداة.. ويأتي الاستفهام داخل القصيدة على صور متعددة، فقد يأتي لمرة واحدة فقط، وقد يقع عدة مرات، يحدث ذلك في شكل استفهامات متفرقة، أو مجتمعة، موحدة الأداة أو متنوعة، وقد يكون الاستفهام مفتتح القصيدة أو خاتمتها.. بل إن نزار قباني - أحياناً - يضع الاستفهام عنواناً لقصائده مثل «كيف كان؟ - لماذا؟ - أيظن؟ - ماذا أقول له؟ - من منكمما أحلى؟ - أين أذهب؟ - ماذا ستفعل؟»، وقد يأتي الاستفهام بصورة صريحة مثل قصيدة «سؤال».

#### \* فمن قصيدة «سؤال»:

- تقول: حبيبى إذا ما نموت  
- إلى أى شئ يصير هوانا  
- أيتلف هذا البريق العجيب  
- إذا كان للحب هذا المصير

#### \* ومن قصيدة «كيف كان؟»:

- تساءلت .. فى حنان  
- وكيف نحن استحلنا  
- فى أى أرض جـمعنا؟  
- هل كان جذعاً عتيقاً  
- أم كان منـزل راعٍ

#### \* ومن قصيدة «لماذا؟»:

لماذا؟ ..... لماذا تخليت عني؟

إذا كنت تعرف أنى

أحبك أكثر منى ..... لماذا؟

لماذا؟ منحت لقلبي الهواء

فلما أضاء بحب كعرض السماء

ذهبت بركب المساء

وخلفت هذى الصديقة

هنا.. عند سور الحديقة

على مقعدٍ من بكاء ..... لماذا؟ (٣)

#### \* ومن قصيدة «أيظن؟»:

- أيظن أنى لعبة فى يديه؟

- اليوم عاد.. كأن شيئاً لم يكن

- حمل الزهور إلى كيف أردته؟

ويدرج فى الأرض جثماننا.  
أيبلى كما هى أجسادنا؟  
كما سوف تتلف أعضاؤنا؟  
فقد ضيعت فيه أوقاتنا. (١)

عن حبنا.. كيف كان؟  
حرائقاً.. فى ثوان؟  
وأين .. هذا المكان؟  
فى غابة السـنديان؟  
مسـربلاً.. بالأغان؟ (٢)

أنا لا أفكر فى الرجوع إليه.  
وبراءة الأطفال فى عينيه.  
وصبأى مرسوم على شفـتيه.

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ١١٧.

(٢) نفسه - ص ٢٠٣، ٢٠٤.

(٣) نفسه - ص ٢٧٠، ٢٧٢.

(٤) نفسه - ص ٤٠١.



- ما عدت أذكر والحرائق فى دمي

\* ومن قصيدة «ماذا أقول له؟»:

- ماذا أقول له لو جاء يسألنى..  
- ماذا أقول، إذا راحت أصابعه  
- وكيف أسمح أن يدنو بمقعده؟  
- غداً إذا جاء.. أعطيه رسائله  
- حبيبتى! هل أنا حقاً حبيبته؟  
- أما انتهت من سنين قصتى معه؟  
- أما كسرنا كؤوس الحب من زمن؟  
- رباه.. أشياء الصغرى تعذبني  
- مالى أحرق في المرأة.. أسألها  
- أأدعي أننى أصبحت أكرهه؟  
- وكيف أهرب منه؟ إنه قديرى

\* ومن قصيدة «أين أذهب؟»:

- لم أعد دارياً.. إلى أين أذهب؟  
- حبك البربرى.. أكبر منى  
- أتمنى.. لو كنت بؤبؤ عيني  
- أخبريني.. من أنت؟ إن شعورى

كيف التجأت أنا إلى زنديه؟ (٤)

إن كنت أكرهه.. أو كنت أهواه؟  
تلملم الليل عن شعري وترعاه؟  
وأن تنام على خصري ذراعاه؟  
ونطعم النار أحلى ما كتبناه.  
وهل أصدق بعد الهجر دعواه؟  
ألم تمت كخيوط الشمس ذكراه؟  
فكيف نبكى على كأس كسرناه؟  
فكيف أنجو من الأشياء رباه؟  
بأى ثوب من الأثواب ألقاه؟  
وكيف أكره من في الجفن سكناه؟  
هل يملك النهر تغييراً لجراه؟ (١)

كل يوم.. أحس أنك أقرب.

فلماذا.. على ذراعيك أصلب؟

أترانى طلبت مالىس يطلب؟

كشعور الذي يطارد أرنب. (٢)

تقدم النماذج السابقة عدداً من أساليب الاستفهام الموجودة فى شعر نزار قبانى.. وتكشف عن طريقته فى توظيف هذه الأساليب.. حيث تتعدد أشكال الاستفهام وأدواته.. فقد تتراكم الاستفهامات بشكل متتابع دون تباعد بين استفهام وآخر مع توحيد أو تنويع أداة الاستفهام. وفى قصيدة «ماذا أقول له؟» تتراكم الاستفهامات على طول القصيدة، وبأشكال متباينة وأدوات مختلفة، دون تباعد بين استفهام وآخر، ولا يعتمد الشاعر من وراء هذه الاستفهامات المتراكمة - فى هذه القصيدة - إلى طلب التصديق أو الاستفهام عن تحقق الفعل من عدمه «كما هى له فى الاستخدام اللغوى». \* وإنما يأخذ الشاعر فى تكرير الاستفهام بشكل متتابع مما يخلق إيقاعاً حائراً قلقاً يستدعيه الموقف والتجربة الشعورية، ويشيع - مع جمل الاستفهام - جواً حزيناً ونغماتياً يعكسان حسرة الشاعر «المرأة فى القصيدة» وحزنه.. فالأمر كله يبدأ من نقطة الحيرة والتردد بين الحب واللاحب.. لذلك رأينا الأسئلة تأتى متتابعة والأدوات متتالية الواحدة تلو الأخرى، ولا يكاد الشاعر يلتقط أنفاسه، فينتقل من استفهام إلى آخر، ومن أداة إلى غيرها، فهو يطرح أسئلته المتعددة والمتنوعة بشكل متتابع مما يؤكد أنه لا ينتظر ردوداً، وإنما يجسد عبر تساؤلاته حيرة وقلقاً شديدين. بينما هى لم تحدد بعد إن كانت

(١) نفسه - ص ٥٠٤، ٥٠٥.

(٢) نفسه - ص ٦٩٥، ٦٩٦.

\* يقول ابن هشام عن حرف الاستفهام «هل» بأنها «... حرف موضوع لطلب التصديق الإيجابى دون

التصور ودون التصديق السلبى» وهذا فى «مغنى اللبيب» - ص ٤٥٦، ٤٥٧.



تكرهه أو تهواه، نراها ترصد نفسها بالأسئلة، وتحاصرهما بالاستجوابات.. في حين تقوم فعليا - بحركات لا إرادية من خلال اللاوعى - بالتحديق فى المرأة، والحيرة فى اختيار الثوب المناسب لملاقاة الحبيب..

كذلك من الأساليب الإنشائية الطلبية التى استخدمها نزار فى قصائده.. كى تساهم فى عملية الوضوح التى أرادها نزار لأسلوبه.. أسلوب الأمر.. ويعد أسلوب الأمر من الأساليب الإنشائية الواضحة فى شعر نزار قبانى، ويساعده فى ذلك وفرة قصائد التخاطب (التى تحوى مخاطباً) فى شعره، وظهور الحوار فى بعض منها، فقد ساعد ذلك كله على زيادة مواطن الأمر، والملاحظ فى شعره أن المخاطب عادة امرأة يلقي إليها الأوامر، والأمر دائماً منه إليها، مما أغرى بعض الباحثين باتهامه دائماً بالنرجسية « حيث هو الأمر ولا يرى إلا نفسه ».

وتتعدد صور الأمر عند نزار قبانى، فقد يأتى مفرداً فى ثنانيا القصيدة، وقد يأتى متكرراً أو متجمعاً، يشكل نسقاً ولحمة متجانسة، وفى هذه الحالة يتعدى دور الأمر إثراء نواح جزئية فى القصيدة إلى تدعيم تجربة القصيدة بكاملها، وتوجيه عناصرها نحو دلالة خاصة.. إن الطابع التخيلى للخطاب الشعرى ينفى أن تظل صيغ الأمر ثابتة على مدلولها الحقيقى، أى يظل الأمر مقصوداً به الطلب على جهة الاستعلاء.\* وإنما يتخذ الشاعر موقف الأمر - على مستوى القول - رامياً من خلال موقفه الجديد هذا تحقيق أغراض أخرى.

وقصيدة « أمية الشفتين » خير دليل على سيل الأوامر التى يوجهها إلى امرأته.. وهى أوامر فى معنى الحب.. إن مأساته أن مرأته تلذ بعنف الحب. بينما هو لا يحب الحب بالإكراه، فالحب فى عقيدته عملية تبادلية تنتج عن الرغبة المشتركة، فهو عنده مسألة انسجام.

ولنقرأ معاً قصيدة « أمية الشفتين »:

أمية الشفتين لا تتبرمى..

.. حتى أعلمك الهوى فتعلمى.  
جسد النساء فحاولى أن تحكمى..  
والقمح ينبت مرة فى الموسم.  
مطر الربيع بوجهك المتجهم.  
لا أعرف امرأة تعيش بلا فم.  
ستترين فيها جنتى وجهنمى.  
ما جاء فيها فاسألى واستفهمى.  
إن كان يعجبك الكلام تكلمى..

أو كنت ترتاحين فى شتمى اشتمى

والعنف - سيدتى - يزيد تأزمنى..

إنى أتيتك هادياً ومبشراً  
مازال قانون القبيلة حاكماً  
أصفي إلى.. فإن وقتى ضيق  
خليك عاقلة ولا تستقبلى  
كونى كما كل النساء.. فإننى  
هذى تعاليمى أمامك كلهـا  
إن كنت حتى الآن لا تستوعبى  
أنا لا أريد عليك فرض مواقفى

فالحب بالإكراه ليس هوايتى

\* الأمر هو طلب الفعل استعلاء لتبادر الذهن عند سماعه إلى ذلك، وتوقف عما سواه. هذا ما يقرره البلاغيون أمثال:

- السكاكى: مفتاح العلوم - ص ٣١٨.

- الخطيب القزوينى: الإيضاح - ص ٨٤.





سأكون نذلاً لو جررتك للهوى  
خليك هادئة فليس بنيتي  
أنا لم أكن يوماً رئيس قبيلة  
لكننى رجل يحاول دائماً  
جر النعاج.. فحاولى أن تفهمى..  
أن أقلب الليل الجميل.. لم أتم..  
حتى أحبك بالأظافر والدم..

تغيير خارطة السماء بشعره  
فمن أفعال الأمر فيها (فتعلمى/ فحاولى/ أصغى/ خليك/ كونى/ فاسألى/ استفهمى/  
تكلمى/ اشتمى) وأفعال مشهورة « ثورى - انفعلى - انفجرى ».

كذلك اعتمد نزار بغية الوضوح فى أسلوبه عدة أساليب إنشائية أخرى مثل النداء  
والنهي.. وتكثر أساليب النداء بشعره جداً، مستخدماً كثيراً من أدوات النداء مثل « يا - أيا »  
كذلك قد يأتى بالنداء فقط مع حذف أداة النداء... وأحياناً لا يبغى نزار من محاولة النداء  
هدف استحضار الأشياء واستدعائها على مستوى القول، ليعلن موقفه وانطباعه إزاءها، فهو  
قد يستخدم النداء لا ليستدعى أشياءه إلى القصيدة طلباً لحضورها، وإنما لدواع أخرى.  
وأكثر كذلك نزار من ندائه للمرأة وأثوابها ويتضح ذلك من إشارة بسيطة إلى بعض  
عناوين قصائده « زيتية العينين - مدنسة الحليب - رافعة النهدي - همجية الشفتين - طائشة  
الصفائر - مصلوبة النهدين - مشبوهة الشفتين - يا زوجة الخليفة ».

#### \* فمن قصيدة « زيتية العينين »:

زيتية العينين... لا تغلقى  
يسلم هذا الشفق الفستقى. (٢)

#### \* ومن قصيدة « خاتم الخطبة »:

بائعتى.. بائعة نفسىها  
مـاذا تمنيت ولم أفعل؟ (٣)

#### \* ومن قصيدة « نهديك »:

سمراء.. صبى نهديك الأسمر فى دنيا فمى..  
يا صلبة النهدين.. يابى الوهم أن تتوهمى..  
مغرورة النهدين.. خلى كبرياءك وانعمى..  
يا شاعرى.. لم ألق فى العشرين من لم يفطم.. (٤)

كذلك اعتمد نزار فى وضوح أسلوبه بعض السمات الأسلوبية المستقاة من الأجناس الأدبية  
الأخرى مثل الرواية.. فمن السمات الأسلوبية التى اعتمدها نزار فى بناء القصيدة أسلوب  
القص والحوار، فالحوار من أهم الخصائص الأسلوبية التى اهتم بها نزار، حيث أتاح له قدراً  
من حرية التعبير بعيداً عن الانفعال والمباشرة، وهو ما يسمح بظهور أكثر من صوت داخل  
القصيدة.. ففي الحوار تتعدد الأصوات، ينشئها الشاعر من الواقع أو من ذاته « لتعبر عن

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٢ - ص ١٠٩ ، ١١٢.

(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٤٢.

(٣) نفسه - ص ٥٢.

(٤) نفسه - ص ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١.

(٥) على عشرين زائد: فى بناء القصيدة العربية الحديثة - ص ٢٠٠.



الأبعاد والمستويات الشعورية والنفسية في رؤيته الشعرية، والتفاعل بين هذه الأبعاد». (٥) والحوار الشعري يتطلب مهارات خاصة وقدرات عالية من الشاعر على امتلاك أدواته واللعب بها، واستخدام الحوار داخل بنية القصيدة يضيف عليها توترات واستشراقات جديدة من جهة، ويمنحها قدرة على التعميق الفلسفي بإيراد الرأي والرأي الآخر من جهة أخرى.

ونزار اعتمد خاصيتي «القص والحوار» عن وعي؛ ليحقق من خلالهما هذا الامتداد التراثي عبر القص، وهذه البنية الفلسفية عبر الحوار، ولا تكاد قصيدة من قصائده تخلو من لمح أو إشارة مستمدة من بنية القص أو الحوار.. ففي قصيدة «قارئ الفنجان» يأتي الحوار عاملاً مساعداً من عوامل التعميق الفلسفي:

جلسست والخوف بعينيهما	تأمل فنجاني المقلوب.
قالت: يا ولدي لا تحزن	فالحب عليك هو المكتوب.
يا ولدي قد مات شهيداً	من مات على دين المحبوب. (١)

فالبنية الحوارية هنا تمنح القصيدة بعداً مستقبلياً، وتكشف عن حال الشاعر مع الحب.. كذلك ساعد نزار قباني كثيراً في إبراز شدة وضوح أسلوبه في قصائده الأنثوية جنوحه بدرجة كبيرة إلى التعبيرية الحسية وبعده قدر الإمكان عن التجريد في شعره.. وقد سلك طريقين من أجل هذه الحسية المطلوبة هما (العزف على إيقاع خارجي واضح جداً، الاهتمام بالدرجة النحوية والمستوفاة) «وذلك لأن درجة الحسية تتعلق إيجابياً بدرجة الإيقاع والنحوية، فكلما كان الإيقاع خارجياً واضحاً والنحوية مكتملة مستوفاة، كانت الحسية أبرز». (٢).. كذلك تحقيقاً للحسية التعبيرية لجأ نزار قباني إلى عالم الصورة المرئية لدى الفنون الأخرى غير الأدب مثل السينما، ففي قصيدة «حبلى» التي يقول فيها:

لا تمتقع.. هي كلمة عجلي..

إنى لأشعر أننى حبلى

وصرخت كالمسوع بى: «كلا»

سنمزق الطفلا

وأردت تطردنى.. وأخذت تشتمنى

لا شىء يدهشنى.. فلقد عرفتكَ دائماً نذلاً..

وبعثت بالخدام يدفعنى.. في وحشة الدرب

يا من زرعت العار في صلبى..

وكسرت لى قلبي

ليقول لى: «مولاي ليس هنا..»

مولاه ألف هنا.. لكنه جبناً..

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٦٤٨.

(٢) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة - ص ٤٠.



لما تأكد أننى حبلى..  
 ماذا؟..؟ أتبصقنى..  
 والقيء فى حلقى يدمرنى..  
 وأصابع الغثيان تخنقنى..  
 ووريثك المشؤوم فى بدنى..  
 وإلعار يسحقنى..  
 وحقيقة سوداء تملؤنى..  
 هى.. أننى حبلى.. (١)

وعن هذه القصيدة يقول الناقد الدكتور صلاح فضل: «الإيقاع السريع المتلاحق للكلمات، والدراما المتحركة فى الموقف، والخطاب المباشر المصور بعين المرأة فى التقاطها للألوان والأصوات والمشاهد، ولقطات الكاميرا الذكية فى هذا الأسلوب السينمائى المجسد للصور المرئية، كل ذلك يشهد للقصيدة بتفوقها فى لون جديد من القول الشعرى». (٢)

لذلك يرى البحث أن نزار قبانى لم يترك وسيلة فنية أو تقنية تعبيرية أو خاصة أسلوبية - من أدب الحروف والكلمات إلى فنون الصورة والمرئيات - يمكن أن تساعد فى وضوح أسلوبه إلا واستخدمها: «ولعل إفادة نزار قبانى من السينما فى أسلوبه ومنظوره لم تقتصر على تمثل تجربتها العصرية فى إيقاظ الحساسية بالجسد كما أشرنا من قبل، بل هو مدين لها بشيء من لغته وصيفه وتقنياته الفنية أيضاً.. ففى عام ١٩٥٣ مثلاً عرض فيلم سينمائى فرنسى على الشاشات الفضائية العربية بعنوان (خبز وحب وفانتازيا) فكان مصدر إلهام الشاعر - فيما يبدو - فى قصيدته المدوية (خبز وحشيش وقمر) التى كانت صدمة مذهشة للقارئ العربى». (٣)

إن نزار قبانى تلمس الوضوح فى جميع صورته، حتى يصل بأسلوبه إلى إعجاب القارئ العربى، فقام بمعادلة صعبة حين جمع بين جمال ورومانسية الموضوعات من ناحية، ورقة وسهولة الألفاظ من ناحية أخرى.. واعتمد - حتى فى شعره الحر - الوزن والقافية، حتى يحقق الغنائية العذبة فى شعره، مما أطلق السنة الفنانين به، وطارت قصائده إلى الألحان الموسيقية فى الشاشات والسماعات.. كذلك إمعاناً فى الوضوح والظهور والشهرة لجأ نزار إلى كسر التابوهات اللغوية والدينية، وأماط اللثام عن الأسرار والخبائيا وكل ما هو مسكوت عنه، وعبر عن الحب فى أبهى وألمع التعابير، وعن الحزن فى أقسى معانيه. كما عمد نزار فى قصائده إلى الحس الفلسفى الذى يبلور الحكمة عبر تجارب حسية، فقال فى قصيدة «حبوب منومة»:

تعب الكلام من الكلام..  
 فخذى حبوب النوم - سيدتى - ونامى..  
 مادام عريك لا يحرك شعرة..

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٢٤٠، ٢٤١.

(٢) صلاح فضل: تجولات الشعرية العربية - ص ٥١.

(٣) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة - ص ٦٠.





منى، لماذا أنت عارية أمامى؟  
 مادام فعل الحب.. صار عقوبة..  
 كبرى.. فما معنى مقامى؟؟  
 مادام عطرك لا يثير شهيتى..  
 مادام جسمك ليس فى وضع انسجام..  
 فأننا.. أفضل أن تنامى..  
 فنجان شايك بارد.. وصقيع نصف الليل مفترس عظامى..  
 وأنا أهدق فى الستائر.. والمقاعد.. والظلام..  
 وأعيش أسوأ حالات انفصامى..  
 ألقى على نهديك نظرة سائح..  
 وأمر بالأشياء.. من غير اهتمام.. (١)

أهم من الشعر وضوح الشعر «من يكتب شعراً صعباً هو شاعر قليل الأدب». (٢) هكذا تحدث أمير الشعراء الأمريكيين بيلى كولينز. حيث يقول: «فى كثير من قصائدى تتابعات تاريخية، أضع نفسى داخل زمن ما؛ لأننى أحب أن أجد نفسى بحاجة إلى التعرف على مكانى، وأحب أن أضع القارئ فى نفس الموضع عند بداية القصيدة، فى أى مكان نحن وفى أى زمان، هاتان معلومتان مهم للمراء أن يعرفهما.. لو قرأت قصائدى لوجدت فى مطالعها غالباً إحداثيات الزمان والمكان بطريقة أو بأخرى، نبدأ ولدينا معرفة محدودة بالمكان والزمان». (٣) هذه المقولة تعتبر رداً شافياً على من يرون أن ضباب الغموض شئ أساسى فى قصيدة شعراء ما بعد الحداثة، حيث إن قصائدهم لا تكون مفهومة للقراء، ولا ضير - لديهم - فى ذلك، إذ يعتبرون أنفسهم سابقين لعصرهم فالبطبع لن يكونوا مفهومين فى عصرهم، حيث يؤكد «بودريار» الفيلسوف والناقد الفرنسى أن لا معنى ولا حقيقة هناك فهو «يحاول دائماً أن يحذرنا فى حالة اللا أمل فى محاولتنا الدائمة للتعلم بأى مفهوم عن الحياة الحقة والخبرات ذات المعنى» أى أنه لم يتبق مكان نذهب إليه ولا شئ جديد نفعله، مما دفع فرانسييس فوكوياما إلى وصف مرحلة «ما بعد الحداثة» بأنها «نهاية التاريخ» فى كتابه الشهير الذى حمل نفس الاسم، والذى يؤكد فيه أن «حتى مفهوم الزمن تعرض للتغير إلى الدرجة التى قد يصبح فيها الماضى أمامنا والمستقبل خلفنا، ولا يوجد حاضر أكثر من اللحظة التى تقرأ فيها هذه الكلمة، فكل الزمن يتجه إلى الإلغاء أو الزوال» هى عودة إذن إلى عصر الدادا أو مدرسة الدادائية فى الفن حيث اختفاء كل معنى وغياب كل مفهوم. (٤)

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - الجزء الثانى - ص ١١٢، ١١٣.

(٢) أخبار الأدب - القاهرة - بتاريخ ٤ من أبريل ٢٠٠٤ - ص ١٤.

(٣) نفسه، حوار أجراه «ديف» مع «كولينز» منشور على موقع «بولز» على النت بأمرىكا، ترجمة أحمد صالح شافعى.

(٤) انظر.. جريدة القاهرة - الثلاثاء بتاريخ «٢٤/٨/٢٠٠٠» - العدد ٢٢٨ «ص ١٦. مقال كتبه خالد البغدادي تحت عنوان «ما بعد الحداثة.. الزمان الآن.. المكان هنا».



والبحث يرى أن ثنائية الوضوح والغموض فرضت عرضها على الساحة الأدبية، وملأت كتاباتها ساحات الوسط الفنية.. وكان، نزار من الحداثويين الذين آمنوا بمبدأ الوضوح وسهولة التوصيل إلى القارئ العزيز.. مما يمكننا أن نقول إنه: «رفيق بالقارئ، حسن الاستقبال، مريح، مرحب.. كتب أحدهم مقالة في هدى ريفيو - أظن اسمه راح منى يا أخى - لكنه كان يتكلم عن الآداب الشعرية فى محاولة لودع نوعين متناقضين من الشعر: الشعر سهل الوصول والشعر شديد الصعوبة كثير المطالب، كان يرى أن الشعر الذى يطالب قارئه بكثير من المطالب المفاهيمية والعقلية واللغوية ليس إلا انعكاساً لآداب متردية، وهو فى الحقيقة لا يولى القارئ اهتماماً يذكر، وقد قام فى مقالته بمحاكاة مجازات إميلي بوست Emily Post، كما تناول فى مقالة ألواناً أخرى من الوقاحات الشعرية، وإننى أتفق معه فى كل ما ذهب إليه..

عن نفسي أشعر أنى أحاول أن أكون مؤدباً، على الأقل فى مطلع القصيدة، كنت أكلّمك عن الإحداثيات، أن تعرف فى أى مكان أنت وفى أى زمان، هو الأربعة، وأنا بالخارج أنظر إلى المرج، أو أى شئ شائع مثل هذا الشيوع، طبعاً يحلو لى أن أقيم مسافة صغيرة بينى وبين القصيدة وبين القارئ وإياها، ولكنى لا أستطيع تحقيق نوع من السفر الشعرى إلى مكان شائق مجهول ما لم تكن هنا نقطة بداية؛ لذلك أميل إلى ابتداء قصائدى بشئ من الوضوح. أو بمعلومة معروفة، كما الحال فى (زمن البار) أو (أغنية ثلاثة فئران عميان) شئ نعرفه كلنا فيصلح من ثم لأن يكون أرضية للبناء أو نقطة انطلاق» (١).

والبحث يميل مع «بيلى كولينز» أمير الشعراء الأمريكيين، ومع «نزار قباني» أمير الشعراء العرب.. إلى أن الوضوح فى الأسلوب هو جواز سفرها وتأشير وصولها إلى أكبر قاعدة ممكنة من الناس.. تأشير مقروءة ومسموعة ومرئية.. قدمها نزار للشعر..

(١) أخبار الأدب، جريدة مصرية تصدر عن وزارة الثقافة بالقاهرة، الأحد ٢٠٠٤/٤/٤ - ص ١٤. مقال ترجمه أحمد صالح شافعى عن موقع «باولز» بالإنترنت.



### المبحث الثالث الجمال فى أسلوب نزار قبانى

الشعر عملية بناء لغوى تتم بطريقة مخصصة على مستويات متعددة «صوتى، صرفى، تركيبى، معجمى، رمزى» سعياً إلى تقديم رؤية خاصة ومتفردة للواقع والحياة، وتكتسب هذه الرؤية تفرداً من خصوصية هذا البناء، ومن خصوصية التشكيل الجمالى لعناصره ومستوياته..

والواقع أن البحث مدين للنقد الجمالى الذاتى فى اختيار مادته الأدبية وشواهد الشعرية، وفى سبر أغوارها الفنية، ولا يزعم الباحث أنه يقتفى النزعة الجمالية الخالصة كاتجاه أو منهج، بل يحاول أن يستقرئ النص قراءة جمالية تذوقية «غير انطباعية» (ذلك أن منجزات العلوم الإنسانية - أقرب العلوم للأدب - تفيد فى إخصاب رؤية من يتصدى للأنواع الأدبية، مما يشير إلى إمكانية التفرقة بين الإدراك الجمالى المعلن وقراءة التأثير الانطباعى السطحى). (١)

ونزار فى محاولة إقامة علاقة توفيق وتنسيق بين الغاية والوسيلة، جمع بين القنوات المادية فى جسد المرأة من ناحية والوظيفة الجمالية فى أساليب الشعر من أخرى، فجعل الشعر لمساً بالكلمات التى تتحول إلى أصابع تلامس مناطق الجسد القابلة للدغدة والاستثارة مبرراً ذلك بقوله: «إن وظيفة الفن - من رجل المغارة حتى عصر الإلكترون - هى الملامسة». (٢) إذن فإن نزار قبانى شك فى كل شئ وأمن بالحسية فى التعبير مجانباً - شيئاً ما - طريقة التعبير التجريدية، محاولاً - قدر الإمكان - عدم الإخلال باللغة، لذلك «لم يكن بد من أسلوب جديد ومن لغة جديدة، أسلوب ولغة لا ينبوان عن العربية الصحيحة، ولا يستعصيان على إدراك الجمهور». (٣) فكانت اللغة الثالثة فى الشعر التى توسطت بين لغة المعجم فلم تعارضه ولم تشذ عنه، ولغة الشارع التى اقتربت منها.

وجمال الأسلوب صفة نفسية تصدر عن خيال الأديب وذوقه.. وتكون بهدف إمتاع الذوق وإثارة النفس.. ولكى يكون الأسلوب جميلاً وتحقق فيه ملامح الروعة الأسلوبية لابد أن تتوافر فيه قاعدتان «قوة الصورة: تلك التى تتجاوز بالعقل معناها الحرفى إلى معان مجازية أخرى، وذلك بالتمثيل، والكناية، والاستعارة، وكل ما يفتح أمام القارئ أفقاً من التفكير والتخيل، ومن طرق تحقيق قوة التعبير والتصوير (استعمال الكلمات المألوفة محدودة المعنى، استعمال الكلمات الوصفية التى تصور مشاهد وحوادث تحرك القلب، الاستعمال المجازى للكلمات ووصفها بنعوت غريبة للمبالغة، تتحاشى الكلمات الضعيفة والحشو الفارغ والعناصر الثانوية)، قوة التركيب: ووسائله (التقديم والتأخير، الطباق

(١) د. أحمد زلط: دراسات نقدية فى الأدب العربى - الطبعة الثانية ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م - الناشر دار

الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية - ص ١٥٤.

(٢) نزار قبانى: قصتى مع الشعر - ص ١٦٢.

(٣) د. محمد حسين هيكل: ثورة الأدب - دار المعارف ١٩٧٨ - ص ٩٥.





البديعى، الإيجاز للسرعة)». (١)

ونزار قبانى نظر إلى كل شىء بعين الجمال والبهجة، فلم يكن يرى الوجه القبيح فى الأشياء، فقد رأى فى الذبحة الصدرية التى ألت به حبيبة، ورأى فى الحزن صديقاً، فقد نظر إلى الوجه الجميل للحياة المضىء فيها، حتى علق عليه بعض النقاد بأنه الشاعر الوسيم أو أنه يرى نفسه هكذا حرام على فتاة تراه أن لا تعشقه. (٢) لذلك فإن أسلوب نزار فى الشعر عكس مفهومه الجمالي السريالى للشعر، حيث إن نزار قبانى جعل هدف القصيدة الأول هو الجمال والأناقة وأى شىء آخر هو من الأهداف الثانوية للشعر عنده «وبين ملاحظاته فى تصديره الرائع قوله: (مهمة القصيدة كمهمة الفراشة، هذه تضع على فم الزهر - دفعة واحدة - جميع ما جنته من عطر ورحيق متنقلة بين الجبل والحقل والسياح، وتلك - أى القصيدة - تفرغ فى قلب القارئ شحنة من الطاقة الروحية، تحتوى على جميع أجزاء النفس وتنتظم الحياة كلها).... (إن الشعر زينة وتحفة باذخة كآنية الورد التى تستريح على منضدتى، لست أرجو منها أكثر من صحبة الأناقة، وصداقة العطر)». (٣)

ونحن لا نعدم النظرة الأنيفة الحضارية التى تجسد القيم الجمالية فى جميع قصائده حتى التى تتحدث منها عن الجنس فى أدق تفاصيله، فقد قال فى مقدمة ديوانه (يوميات امرأة لا مبالية): «نحن بحاجة إلى كسر خزانة الجنس، والنظر إليه نظرة حضارية وعلمية، فليس من المعقول أن نكون على أعتاب القرن الحادى والعشرين ولا نزال ننظر إلى الجنس نظرة البدوى، وننظر إلى جسد المرأة كساحة حرب وميدان ثأر». فكيف نظر شاعرنا إلى الجنس وإلى جسد المرأة؟ وما دام البحث بصدد الحديث عن الجمال الأسلوبى فى قصائد نزار الغزلية فإن من أجمل ما كتب نزار قبانى فى التغزل بالمرأة، فى ديوانه (خمسون عاماً فى مديح النساء) يقول:

تبارك نهدك

يصرخ كالديك عند الصباح

ويترك فوق الشراشف ريشاً

ويملاً بالفستق الحلبى جيوبى

ويمنعنى أن أنام..

تبارك مجد السفرجل

والقصب السكرى

ومجد البياض ومجد الحليب

ومجد الرخام..

(١) أحمد الشايب: الأسلوب - بتصرف يسير.

(٢) نزار عابدين: الغزل فى الشعر العربى (ملامح وشعراء) - الأهالى، دمشق، سورية - ط ١/١٩٩٩ -

ص ٤١٧.

(٣) أحمد زكى أبو شادى: شعراء العرب المعاصرون - ص ١٨٥.



تبارك هذا الأمير المثقف  
يعزف مثل الكمنجات ليلاً  
ويلثغ بالراء مثل الحمام..

اهتم نزار جماليا بكل ما يخص المرأة، حيث أفرد في قصائده مكاناً أثيراً للنهود والسيقان، للعيون والأجفان، للأقراط والأساور، للمكاحل والعطور، فتضوعت من قصائده روائح الورد وأطواق الياسمين، وتغنّت النساء بقصائد الشاعر الذي كتب عنهن أجمل كلام.. تقديس حقيقى لفتنة النساء وحديث عن الجمال المثقف النابض بالرغبة والحب والحياة، رافق هذا التقديس لجسد المرأة تغزل راق واحتفال جمالى بهذا الجسد وكل ما يخصه من هموم ومتاعب رآها الشاعر بنظرته الجمالية مصدراً من مصادر الجمال والدهشة.. فصورها تصاوير جميلة وصوراً ملونة، فقال عن دليل الأنوثة الأولى فى ديوان: (يوميّات امرأة لا مبالية):

صباح اليوم فاجأنى	دليل أنوثتى الأول..
كتمت تمزقى وأخذت	أرقب روعة الجدول..
وأتابع موجه الذهبى	أتبعه ولا أسأل..
هنا أحجار ياقوت	وكنز لآلى مهملى..
هنا نافورة جذلى	هنا جسر من المخمل..
هنا سفن من التوليب	ترجو الأجمل الأجمل..
هنا حبر بغير يد	هنا جرح، ولا مقتل..
أأجل منه؟ هل بحر	بعزة موجه يخجل..؟
أنا للخصب مصدرة	أنا يده.. أنا المغزل.. (١)

حتى فى طلبه لحرية المرأة كان معياره جماليا، حيث تغنى نزار قبانى بالحرية التى ينشدها للمرأة فى مقدمة ديوانه (يوميّات امرأة لا مبالية) بقوله: «الحرية التى أطلبها للمرأة هى حرية الحب.. حرية أن تقول لرجل يقول لها: إننى أحبك.. دون أن تقوم القيامة عليها، حرية أن تقول كل ما تقوله العصافير والأرانب والحمام حالات وجدها وعشقها والتحامها العاطفى».. وعن نظرة المرأة للحب - وهى أيضاً جمالية - يقول فى قصيدته (صورة دوريان

غراى):  
كم أنت رومانسية التفكير ساذجة التجارب..  
تتصورين الحب صندوقاً مليئاً بالعجائب..  
وحقول غاردينيا.. وليلاً لا زوربى الكواكب..  
مازلت تشترطين أن نبقى إلى يوم القيامة عاشقين..  
وتطالبين بأن نظل على الفراش ممددين..  
نرمى سجائرنا ونشعلها.. وننقر بالركبتين..  
هذا كلام مضحك..



أنا لست أضمن طقسى النفسى بعد دقيقتين..  
فلربما تتبخر الأنهار فى عينيك بعد دقيقتين..  
ولربما يتغير التاريخ.. بعد دقيقتين..

وثعود فى خفى حنين.. (١)

ومن ديوانه « الرسم بالكلمات » يقدم لنا نزار مفهوماً جمالياً راقياً للجنس فيصفه بأنه فن جميل من الفنون الجميلة.. كالنحت والتصوير والكتابة، أى أنه يرقى به إلى مستوى الفعل الإبداعي الخلاق في مرتبة الترفع والتقدير الجمالية للفنون فقال:

يجوز أن تكونى.. شفافة كأدمع الربابة.

رقية كنجمة.. عميقة كغابة..

لكننى أشعر بالكتابة..

فالجنس - فى تصويرى -

حكاية انسجام

كالنحت، كالتصوير، كالكتابة..

وجسمك النقى كالقشطة والرخام..

لا يحسن الكتابة.. (٢)

إن نزار قباني فى بغية تحقيق الجمال لأسلوبه ونول غاية الروعة والأناقة الأسلوبية عمد إلى البساطة والسهولة فى اختيار ألفاظه وانتقاء تعابيرهِ اللغوية حتى تصل فى سهولة وجمال إلى جميع القراء « أعتبر البساطة مصدر قوتى، منذ عام ١٩٤٤ وأنا أشتغل على معادلة لتحويل الشعر العربى إلى قماش يلبسه الجميع.. منذ عام ١٩٤٤ وأنا أشتغل كالنملة وأجر الحروف والكلمات على ظهري لأضع للشعر لغة ديمقراطية تجلس مع الناس فى المقاهى وتشرب معهم الشاي». (٣)

وتحقيقاً لهذه المعادلة نجد نزار قباني وقد استقى من العامية حرارتها وجرأتها، فامتاح من لغة الشارع والحياة اليومية ألفاظها التى لا تتعارض والمعجم اللغوى، ودعم قصائده بجمال مفرداتها الشعبية « وأنت تلمس معى فى شعره اللغة الدارجة والألفاظ المتداولة على ألسنة الناس فى مخاطباتهم العامة، وكانت هذه اللغة، أو الطريقة التى سلكها نزار، هى إحدى المرغبات التى جعلت لشعره سبيلاً سهلاً لدى الناس، وأحد العوامل التى جعلت الناس - البسطاء - يجدون فى هذا اللون من الشعر ما يدغدغ مشاعرهم ويفازل عواطفهم، فى لغة قريبة المأتى سهلة المنال، ومن ثم كان يتسع جمهور نزار ويزداد مع الأيام». (٤)

(١) انظر.. جريدة القاهرة - الثلاثاء ١٣/٤/٢٠٠٤ - العدد ٢٠٩ - ص ٦ - مقال للدكتورة/عزة بدر تحت

عنوان «نزار قباني.. شاعر (المزمرة) العاطفية».

(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٥٢٥.

(٣) نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة - ج ٨ - ص ٩٤، ٩٥.

(٤) د.عبدالباسط سعيد عطايا: الرؤية النقدية عند نزار قباني، تنظيراً وإبداعاً - ص ١٨٢، ١٨٣.





ونلمح ذلك فى قصيدة (على الغيم):

هل كان ينمو الورد فى قمى  
وأنت لى ما العطر للسوردة  
وفى قصيدة (على الدرب):

زر مرة ما أصبحك  
هيات قلبى فالتصق  
واقعد معى.. أبىع  
وفى (كتاب الحب):

- أروع ما فى حبنا أنه  
أجمل ما فى حبنا أنه  
- لا تقلقى يا حلوة الحلوات  
قد تكبرين مع السنين وإنما  
ليس له عقل أو منطق.  
يمشى على الماء ولا يفرق.  
مادمت فى شعرى وفى كلماتى.  
لن تكبرى أبداً على صفحاتى. (٢)

ونزار قبانى فى إضفاء سمة الجمال على أسلوبه - الجميل أصلاً - حاكى جميع شعراء التراث، حيث كانوا يمارسون نوعاً من التأثير الإعلامى على المتلقين، وفى شعره فى المرأة والجنس أى «شعره الجسدانى» نلمح ملامح الجلجلة اللغوية، حيث الطرق بأبعاد اللغة لإيصال المعنى، معتمداً فى ذلك أسلوب «المفارقة اللغوية» فيما يشبه نوعاً من محاكاة الواقع اللغوى الاجتماعى، فالفاظه فى النسوان اتسمت بالرزانة والرصانة والفخامة، محاكاة لمعالم الغزل والحب والجنس، نوع من تعرية اللغة بالالتقاء مع تعرية الجسد.

وتعرية اللغة تحتاج من الشاعر جسارة وجراءة فى التعامل مع اللغة، وذلك لا يصدر إلا عن شاعر امتلك زمام اللغة، ولا غرو فى ذلك «فمهمة الشاعر هى تعرية اللغة، واكتشاف القيمة التعبيرية فى كل أجزائها التى تغطيها عادات الاستعمال اليومى، وإبراز العناصر الجمالية حتى فى تلك المناطق المحرمة من اللغة التى درج الناس على تأثيم من يتعرض لها». (٤)

فالجراءة فى القول الشعري، والتجرؤ على اللغة، وإخراج دخالها المحظورة، وإقحامها فى معالم وعوالم قل أن دخلتها أو لم ترتادها من قبل، مثل عالم المرأة وجسدها وعلاقاتها الجنسية مع الرجل، وملابسها الداخلية كالمايوه الأزرق، أو ثوب النوم الوردى أو رافعة نهدها، هذه العمليات اللغوية الجنسية تتطلب من الشاعر - سعيًا وراء الجمال الأسلوبى - أن يتجرأ على اللغة، حتى ولو تطلب منه ذلك لى عنق اللغة وكسر نظام إمكاناتها، حيث «يجمع النقاد البنائيون على أن أهم العناصر الخاصة بالقول الجمالى هو أن يكسر نظام الإمكانات

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٩٩.

(٢) نفسه - ص ١٠٩.

(٣) نفسه - ص ٧٦٥.

(٤) د. صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى - الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٢ - ص ٢٦٧.



## اللغوية». (١)

والشاعر في وعيه بهذا الكسر الفني للنظام لا يأبى بالمجتمع والعالم من حوله، وأكد ذلك فلاسفة مدرسة براغ الأدبية في معرض حديثهم عن تطور الأبنية الفنية، «ولهذا فهم يرفضون التسليم بأن الفن تابع مباشر للتطور الاجتماعي حتى مع الاعتراف بالقوى الخارجية التي تمارس تأثيراً ما على الأبنية الفنية؛ إذ إن طريقة الاستجابة لهذا التأثير وتوجيهه تخضع لعوامل جمالية منبثقة من الفن نفسه، هذه العوامل الجمالية لا تسمح بقيام علاقة سببية آلية بين الفن والمجتمع». (٢)

ونزار قباني في معالجته الجمالية للأسلوب تحرى مائزات الإبداع من القوة والمتعة والإثارة والتشويق، محاولاً إدماج لذة العشق بمتعة الشعر في بوتقة «جمالية اللغة» «على أن بؤرة الإبداع والقوة والتشويق في هذا الخطاب الشعري أنه أخذ يشكل استراتيجيات لاهبة في «الأيروتيك» العربية، ليس لها نظير من قبل، حيث يتحول التوق الشبقى الجسد في كل أبعاده، وبصوت طرفيه معاً إلى موضوع جمالي يمتزج فيه العشق بالشعر، وتتجلى فيه لحظة النشوة في فورة الجسد واللغة معاً». (٣)

واسطاع أن يسطع نجم نزار قباني في سماء عالم الشعر العربي، باعتباره شاعراً يتخذ من الحسية الجمالية الممثلة في المرأة مطلقة الجمالي، فأكد أنه شاعر الحسية الجمالية المتألق، فاستطاع أن يبهز الذوق العربي بجمال أساليبه وبساطتها المناسبة في تلقاء عفوى، كما استطاع - بأساليبه الجمالية - أن يؤكد نفسه على الذوق العربي شاعراً يعبد الجمال في صوره الحسية، وينتظر في شبق مرتعش تأثير هذه المعطيات الجمالية على حواسه - أولاً - وعلى أنفعالاته المتوترة ثانياً، فقال:

- |                              |                             |
|------------------------------|-----------------------------|
| - أعبى حبيبى نجوماً وأبنى    | - على مقعد الشمس لى مقعداً. |
| - تخيلت حتى جعلت العطور      | - ترى، ويُشم اهتزاز الصدى.  |
| - جمالك منى، فلولاى لم تبك   | - شيئاً، ولولاى لن توجدا.   |
| - ولولاى ما انفتحت وردة      | - ولا فقع الثدي أو عربدا.   |
| - عزفت ولم أطلب النجم بيتاً  | - ولا كان حلمى أن أخلدا.    |
| - إذا قيل عنى: «أحس»، كفانى  | - ولا أطلب «الشاعر الجيد».  |
| - شعرت بشيء فكونت شيئاً      | - بعفوية دون أن أقصدا.      |
| - فيا قارئى.. يا رفيق الطريق | - أنا الشفتان وأنت الصدى.   |
| - سألتك بالله كن ناعماً      | - إذا ما ضممت حروفى غدا.    |
| - تذكر وأنت تمر عليها        | - عذاب الحروف لكى توجدا.    |

(١) نفسه - ص ٢٥١.

(٢) نفسه - ص ٨٦، ٨٧.

(٣) د. صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية - ص ٤٨.



- سأرتاح لم يك معنى وجودى  
- فما مات من في الزممان  
فضولاً.. ولا كان عمرى سدى.  
أحب.. ولا مات من غردا. (١)  
ففى هذه القصيدة التى اعتبرها نزار قبانى عرس أو ليلة الافتتاح لحياته الأدبية بكاملها، فجعلها تصديراً لديوانه الأول فى حياته «قالت لى السمراء» واختار لها عنواناً تقديمياً فيما يشبه (المانفستو) أو تحديد المذهب فى الكتابة - وهو لا يخفى عليكم مذهب جمالى بحث بكل ما تحمل كلمة الجمال من معان - فقال: «ورقة إلى القارئ».

فى البيت الثانى يلوح نزار قبانى إلى تقنية أدبية فى مجال الصورة الشعرية، وهى «تراسل الحواس» حيث يقول:

تخيلت حتى جعلت العطور  
ترى، ويشم اهتزاز الصدى.

ففى رؤية العطور شىء من استعارة مدركات حاسة الشم إلى حاسة البصر، وهو تراسل حواس عادى.. أما التراسل ثلاثى الأطراف الذى تشترك فيه ثلاث حواس فهو أن يجعل الصدى وهو من مدركات حاسة السمع «صدى الصوت» جعله يهتز مثل الأشياء المادية التى تلمس، فجعل الصدى السمعى من مدركات حاسة اللمس، وليس ذلك فقط، بل هذا الاهتزاز «اهتزاز الصدى» جعله يشم كمدرک من مدركات حاسة الشم. وفى ذلك ما فيه من دلالة على قوة موهبة التخيل عند شاعرنا وسعة مداركه الخيالية، حيث كل هذا نتج عن أنه تخيل، فى الفعل «تخيلت».

وفى البيت الذى يقول فيه:  
إذا قيل عنى: «أحس» كفانى  
ولا أطلب الشاعر الجيدا.  
«يستدعي بهذه الصيغة الماثلة فى ذاكرة الشعر العربى (كفانى ولم أطلب) أبيات جده الأول (الملك الضليل) وهو يقول:

ولو أنما أسعى لأدنى معيشة  
ولكنما أسعى لمجد مؤثـل  
كفانى - ولم أطلب - قليل من المال.  
وقد يدرك المجد المؤثـل أمثالى.  
الصورة العنصرية للتعبير عن الذات الشاعرة ونموذجها المثالى كما يعترف بها نزار قبانى - محاكاة متواضعة وصادقة تجرح الوعي المتعالى بالزمن - فهى تكتفى صراحة بالحس، ولا تتطلب الشعر الجيد الماجد، ترضى بنوع أدنى من حياة الفن، ولا تسعى لذراه المؤثلة العليا، تقف عند عتبة الإدراك فى منطقة المعطيات الأولى وتقنع بملامستها، تعلن عن الاكتفاء والانكفاء، وتعديل عن الطلب والسعى والحركة فى مدارج الشعر والفن.. وسواء كان هذا الاعتراف من قبيل قراءة القدرات الكامنة فى صلب الإبداع، أو النبوءة المستشرقة لمستقبله فلم يكن من نزوات الصبا أو طرائف الشباب..» (٢)

وينهى قصيدته بالنهاية الجمالية التى لم نر أروع من خاتمة ختمت قصيدة بها مثل هذه

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ١٦، ١٧، ١٨.

(٢) د. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة - ص ٥٢، ٥٣.





الباقية الوردية الأنيقة من الحب والتغريد التي تعزف لحن الخلود «خلود الذكر والبقاء» رافضة الموت والفناء..

فما مات من - فى الزمان - أحب.. ولا مات من غردا..

وتلاحماً بين النظرة الجمالية - لدى شاعرنا - والثقافة الحضارية الواسعة عنده، تكونت الصورة الشعرية فى قصائده. فامتاح الألفاظ الغربية من الثقافات والحضارات الحديثة فى أوروبا والعالم الغربى ليرقى - جمالياً - بتعابيرهِ الأسلوبية، وذلك عن رغبة صادقة ووعى تام بهذا الاستلham وبحقيقة التعبير الفنى «حيث تتفجر الرغبة فى تشكيل الصورة الشعرية على أساس من حقائق الفلسفة الجمالية النظرية، وفقاً لثقافة الشاعر، ومدى وعيه بحقيقة التعبير الفنى» (١) فنزار كان واعياً تمام الوعى بالأخذ اللغوى من الثقافات الأخرى فقال: «أنا تجرأت على اللغة حتى استعملت كلمات لاتينية، مثل: التليفون ووضعها فى الشعر، وأدخلت القضايا اليومية فى الشعر؛ لأن الشاعر لا يعيش على أرض غير أرض البشر، ولا يخاطب الملائكة وسكان الكواكب الأخرى» (٢).

واستخدام مفردات غير عربية سمة أسلوبية تمنح شعر نزار قباني بعداً جمالياً ثقافياً حضارياً، اكتسبه من خلال ثقافته عبر رحلاته فى بلاد العالم مترامية الأطراف شرقاً وغرباً. ومن خلال تجاربه الحياتية. وبالرغم من أن هذه الألفاظ هى مفردات يومية، فإنها لا تجرى على كل الألسن، وذلك باعتبارها تخص طبقات معينة من بنية المجتمع لاسيما الأرستقراطية المرفهة. ومن أمثال هذه الألفاظ «لينين - دون كيشوت - اللوفر - ألاسكا - سيراميك - سموكن - كريستيان ديور - ناتاشيا - غاردينيا - دوريان غراى - مانيكور - بيانو - مايو - سامبا - الأليزيه - ويسكى - ريجيم - تشايكوفسكى - بيتهوفن - بيتزا».

ومن عناوين قصائده التي أطعمها بالمفردات الأجنبية: «سمفونية على الرصيف، تلفون، Ala Garconne، كريستيان ديور \*، صورة دوريان غراى، أوريانتيا، لوليتا، قصة راشيل شوار زنبرغ، سوناتا، دونيا ماريا، حارقة روما، لوكنت فى مدريد، أوراق إسبانية، الدخول إلى هيروشيما».

وحفاظاً من البحث على منهج جمالية النص، وثباتاً من الباحث على المبدأ الذى يؤمن فى قيمة أن يحيا القارئ مع النص - سبراً لأغواره الجمالية - أطول وقت ممكن، ندرج هذا النص الجمالى من أشعار نزار قباني من ديوان «الحب لا يقف على الضوء الأحمر» وقصيدة تحت عنوان «معها فى باريس»:

لا الشعر يرضي طموحاتي ولا الوتر	إنى لعينيك باسم الشعر أعتذر،
حاولت وصفك فاستعصى الخيال معي	يا من تدوخ على أقدامك الصور.
يروجون كلاماً لا أصدقه	هل بين نهديك، حقاً، يسكن القمر؟

(١) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسى للأدب: مكتبة غريب، القاهرة - ط ٤/١٩٨٤ - ص ٨٨.

(٢) نزار قباني: مجلة «نصف الدنيا» - العدد ٢٤٤ - فى ١/٩/١٩٩٦.

\* تسريحة أو قصة شعر غربية: Ala Garconne - كريستيان ديور: عطر فرنسى تستخدمه النساء.



- كم صعبة أنت.. تصـويراً وتهجـية  
 - من أنت؟ من أنت؟ لا الأسماء تسعفنى  
 - نهـداك.. كان بودى لو رسـمتهما  
 - أيا غمامة موسـيقى تظللنـسى..  
 - الحرف يبدأ من عينيك رحلتـه  
 - يا من أحبك حتى يسـتحيل دـمى  
 - يسافر الحب - مثل السيف - فى جسدى  
 - هزائـمى فى الهوى تبدو معطرة  
 - تركت خلفى أمجادى وهـا أبـذا  
 - ماذا يكون الهوى إلا مخاطرة  
 - يا من أحبك حتى يسـتحيل فـمى  
 - جزائر الكحل فى عينيك مدهشـة  
 - سمراء إن حقول التبغ مقمـرة  
 - هل تذكرين بباريس تسـكعنا  
 - خطاك فى ساحة «الفاندوم» أغنية  
 - صديقة المطعم الصينى.. مقعدنـا  
 - كل التماثيل - فى باريس - تعرفنا  
 - حتى النوافير فى «الكونكورد» تذكرنا  
 - نبـيذ «بور دو» الذى أحسوه يصرعنى  
 - مادمت لى فحدود الشمس مملكتى  
 - مادام حبك يعطينى عباءتـه..  
 - سأركب البحر.. مجنوناً ومنتحراً  
 بالطبع القصيدة لوحة فنية جميلة أو لوحة جمالية فنانة. اشتركت فيها جميع عناصر البناء الفنى الرائع، وسمات الأسلوب الجمالى الأنيق.. فنحن نرى فيها الألفاظ الأجنبية التى انتقاها نزار بحسه وروعة ذوقه من ثقافات وحضارات النور والجمال والحرية. وبالرغم من شاعرية الكلمات وأناقيتها معجمياً، فإن نزار قبانى قام بتشعير هذه الألفاظ سياقياً وإدخالها ضمن فلسفة الجمال فى شعره الغزلى، ذلك أن بعض النقاد يرون أن كل الألفاظ على قدر واحد من الطاقة الشعرية، والمحك فقط لدى الشاعر، «فليست هناك كلمة شعرية وأخرى غير شعرية، وإنما هناك أساساً «تشعير» للكلمات المستحدثة». (٢) وذلك يدل على أن شعر نزار قبانى فى المرأة اتسم بالجمال الأسلوبى، أو أن أسلوبه فى شعر المرأة اتسم بالجمال.
- مثل المفردات الأجنبية ألفاظ الحياة اليومية قام نزار قبانى بتشعيرها طبق مبدأ الجمالية

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٤ - ص ١٠٦، ١١٢.

(٢) د. صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبي - ص ٢٦٧.



الفنية لذلك « يرى مجاهد عبد المنعم الناقد الأدبي وأستاذ الفلسفة أن نزار قباني استطاع أن يحول لغة البسطاء العادية إلى لغة جمالية فهو يستخدم كلمات رشيقة، ويتمتع بجرأة في استخدام المصطلحات المعاصرة دون محاولة للبحث عن مقابل لها في قواميس اللغة القديمة ». (١) مما يضيف على أسلوبه جمالاً وأناقة وروعة.

مثلاً كلمة « التدخين » أو « السجائر » هي لفظة يومية معاصرة، تزخر بها محادثات الحياة اليومية أكثر من استعمالها في المعاجم والقواميس بين علماء اللغة والأدب، نجد نزار قباني يجعل من السجائر طرفاً في ثنائية حميمة، عله أكثر من طرح جدلية المرأة والسجائر في قصائده، فتحلو بيمينه السجارة وتكون لها نكهة ومذاق عندما تعلق صديقه في يسراه، كما ألح إلى تدخين المرأة نفسها للسجائر في قصائده.. وتعجب المرأة به في لحظات التدخين فيقول في قصيدة « صديقتي وسجائري »:

- واصل تدخينك .. يغرينى	رجل في لحظة تدخين.
- هي نقطة ضعفى كامــــرة	فاستثمر ضعفى وجنونى.
- ما أشهى تبغك .. والدنيــــا	تستقبل أول تشــــرين.
- دخن.. لا أروع من رجــــل	يفنى فى الركن ويفنــــى.
- أشعل واحدة من أخــــرى	أشعلها من جمر عيونى.
- ورمادك .. ضعه في كفــــى	نيرانك ليست تؤذــــى.
- أحرقتنى، أحرق بى بيتــــى	وتصرف فيه كمجنون.
- فأنا كامــــرة يكفينى	أن أشعر أنك تحمينى. (٢)

مازلنا نسير - رويداً رويداً - مع شاعرنا في رحلة البحث عن الجمال، في الدنيا من حيث المرأة التي اتخذ فيها مطلقه الجمالى، وفي أسلوبه الشعري الذي حاول طرق كل باب وسلوك كل طريق يحقق له غرضه الجمالى في شعره، فيضيف على قصائده بالمرأة تلك الجمالية الأسلوبية المزجوة. فنجد أحياناً يجنح إلى الفلسفة، وتناول النظريات الفلسفية والأفكار الحكمية، التي توطد قضية الحب وتبعد بشعره عن الجفاف والبهت، وتحقق له انسجاماً مع الواقع حيث يقول: « حين يعجز الشاعر عن إقامة التوازن بين فنه وموقفه من العالم فإن عليه أن ينسحب من الشعر فوراً ». (٣) ويؤكد على أن النص الشعري يجب أن يكون جميلاً ومفيداً في الوقت ذاته فقال: « إن النص الشعري الذي يتوجه للإنسان يمكنه أن يكون جميلاً ومفيداً في الوقت ذاته ». (٤) والأفكار الفلسفية في شعره بعدت بقصائده عن البرود والانغلاق ثم أضافت إليها بعداً جمالياً خلاباً وجذاباً طالما سعى إليه نزار قباني « فحتى لا يصاب الشعر

(١) نوال مصطفى: نزار قباني وقصائد ممنوعة - مركز الذاكرة للنشر والإعلام، القاهرة - ط ٢/١٩٩٨ - ص ٢١٨.

(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٣٩٦، ٣٩٧.

(٣) نزار قباني: الكتابة عمل انقلابى - ص ١٨.

(٤) نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة - ج ٨ - ص ٣٩٦.





بالجفاف والبرود والبهت والانغلاق والإبهام معاً، ليكن تناول الأفكار الفلسفية والتعبير عنها منسجماً مع طبيعة الشعر الإيحائية وقيمته الجمالية، ومنصهراً برؤية ورؤيا شعريتين». (١)  
والأبيات التي نشتم فيها روائع الفلاسفة وأفكارهم كثيرة جداً في ديوان نزار قباني، فالبحث عن الحب أو عن الخلاص تبلور كثيراً في شعره، كذلك محاولة تعريف الأشياء والحاجات من حولنا والبحث في أصولها وجذورها، وفتح نافذة تجاه المطلق ومعرفة المجهول، وحسبُ جان برتليمي «أصبح الشعر وسيلة للمعرفة، بل لأرفع أنواع المعرفة، فهو الوسيلة الوحيدة لفتح ثغرة تجاه المطلق، وهدفه هو معرفة المجهول والتعريف به». (٢)  
ففي قصيدة «دموع شهريار» من ديوان «الرسم بالكلمات» نلمح النظرة الفلسفية العميقة التي يتحدث بها شاعرنا إلى صديقه فيبدأ متسائلاً:

ما قيمة الحوار...؟

ما قيمة الحوار...؟

مادمت، يا صديقتي، قانعة.. بأنني وريث شهريار..

أذبح، كالدجاج، كل ليلة.. ألفاً من الجواري..

أدحرج النهود كالثمار..

أذيب في الأحماض كل امرأة.. تنام في جوارى..

لا أحد.. يفهمني..!

لا أحد يفهم ما مأساة شهريار..

حين يصير الجنس - في حياتنا - نوعاً من الفرار..

مخدراً نشمه في الليل والنهار..

ضريبة ندفعها.. بغير ما اختيار..

حين يصير نهديك المعجون بالبهار..

مقصلتي.. وصخرة انتحاري..

صديقتي.. ملكت من تجارة الجوارى..

مللت من مراكبي.. مللت من بحاري..

لو تعرفين مرة.. بشاعة الإحساس بالدوار..

حين يعود المرء من حريمه..

منكمشاً كدودة المحار..

لن تفهميني أبداً..... لن تفهمي أحزان شهريار..

(١) د. عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل - عالم المعرفة عدد ٢٧٩ - سلسلة ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت - ص ٢٠.  
(٢) جان برتليمي: بحث في علم الجمال، ترجمة: د. أنور عبدالعزیز، دار نهضة مصر، ١٩٧٠، ص ٤٢٤، ٥٢٢.



فحين ألف امرأة.. ينمن فى جوارى..  
أحس أن لا أحد.. ينام فى جوارى.. (١)  
كذلك تضيف الفكرة الفلسفية فى قصيدة «هاملت شاعراً» لوناً جمالياً، يبرز القصيدة من  
مقدمتها حتى خاتمتها، ويوضح فلسفة نزار فى الحب وفى الحياة، تلك الفلسفة الحادة التى لا  
تعرف الوسط ولا تعتقد فى أنصاف الحلول:

أن تكونى امرأة أو لا تكونى..... تلك.... تلك المسألة..  
أن تكونى امرأتى المفضلة.. قطتى التركىة المدللة..  
أن تكونى فى حياتى المقبلة.. نجمة أو وردة أو سنبلة..  
تلك.. تلك المشكلة..

افهمينى..  
أتمنى - مخلصاً - أن تفهمينى..  
ربما أخطأت فى شرح ظنونى..  
ربما لم أحسن التعبير عما يعترينى..  
ربما سرت إلى حبك معصوب العيون..  
ونسفت الجسر ما بين اتزانى وجنونى..  
أنا لا يمكن أن أعشق إلا بجنونى..  
فاقبلينى هكذا.. أو فرفضينى..  
انصتى لى..

أتمنى - مخلصاً - أن تنصتى لى..  
ماهنالك امرأة دون بديل..  
فاتن وجهك.. لكن فى الهوى.. ليس تكفى فتنة الوجه الجميل..  
افعلى ما شئت لكن حاذرى  
حاذرى أن تقتلى فى فضولى..  
تعبت كفاي يا سيدتى.. وأنا أطرق باب المستحيل..  
فاعشقى كالناس، أو لا تعشقى.. إننى أرفض أنصاف الحلول.. (٢)

\* ويقول فى «كتاب الحب»:  
- أحببتنى شاعراً طارت قصائده  
- وحاولى مرة أن تفهمى مللى  
فحاولى مرة أن تفهمى الرجال..  
قد يعرف الله فى فردوسه المللا..

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٥٤٤ وما بعدها.

(٢) نفسه - ص ٦٧٧ وما بعدها.



ولستُ ربا خرافيا ولا بطلا.. (١)

- لى شهوتى مثلما للناس شهوتهم

\* ومن «كتاب الحب» أيضاً قال:

أجمل ما فيك هو... الجنون..

أجمل ما فيك - إذا سمحت لي -

خروج نهديك على القانون..

- تعري.. فمنذ زمان طويل

- تعري.. تعري.. أنا أخرس

على الأرض لم تسقط المعجزات.

وجسمك يعرف كل اللغات. (٢)

من خلال القصائد والمقتطفات السابقة نجد كيف تلاحمت الفلسفة مع الجنس مع الشعر فى خطاب الفن الجمالى الذى تتجسد فيه الفلسفة الجسدانية ممتزجة بالجمالية اللغوية «وتتجلى فيه لحظة النشوة فى فورة الجسد واللغة معاً، فيصبح تجلياً حارقاً لحرية الإنسان، وهو يخترق سقف المجتمع وحصار لغته، فيصبح حركة فى الحياة بمقدار ما هو تحرر فى الفن». (٣)

لم يكتف نزار بما سبق من تقنيات فى إضفاء اللمسة الجمالية على أسلوبه بل اعتمد أساليب وتقنيات أخرى مثل الحكمة وحسن ختام قصائده، والحكمة لديه جاءت فى أول القصيدة ووسطها وآخرها، لكن يجب أن نلاحظ أن حكم شاعرنا ليست موروثة ترجعنا إلى رصيد القيم الأخلاقية العربية القديمة بقدر ما هى شخصية تبلور تجاربه الحياتية، لكنها تنسجم مع روحها العام، فهى توسع دائرتها دون أن تكرر مدلولاتها الجزئية. فى هذا الجانب الشخصى الدلالى تكمن قيمة حكمه التى يغلب عليها الطابع الجمالى غالباً، ذلك أن الشاعر التزم فى ضرب حكمه من متانة اللغة وقوة التعبير ما جعل لها طاقات إيحائية وقيم جمالية.. والحكمة لدى نزار من أبرز مظاهر التعبير، وهى هنا لا تهمنا من حيث الظروف التى حفت بالشاعر فى النظم، ولا من حيث ما أحاط بشعره من ملابسات، وإنما من حيث هى أسلوب من أساليب التعبير.

«تمثل الحكمة جانباً مهماً من التراث الثقافى فى كل أمة، فهى تنطق بتجارب الإنسان، وتعكس قيم المجتمع فى أوجز لفظ وأبلغ معنى، ومن خصائصها أن ترد على لسان الكبير كثيراً من قبل أن سداد التجربة يثبت بطول الزمن، لكن السماع قد ينطق بها الصغير.. ويعظم شأن الحكمة بتدقيق التجريب ومزيد التجريد، مما يؤول إلى الخلق فيها والابتكار وتضخيم الرصيد» (٤). وليس بمستغرب على الباحث أن يؤكد أن أسلوب الحكمة من أوسع الأساليب انتشاراً فى شعر نزار قبانى مما أضفى عليه جمالية أسلوبية تتوج أغلب قصائده، ذلك حيث إنه امتاح كثيراً من تراث الشعب ولغتهم وتعابيرهم اليومية واسعة الانتشار فالحكمة «أثرها فى الآداب الشعبية اليوم كبير وجريانها فى اللهجات ملحوظ، فالحكمة أحياناً فى لغة التخاطب

(١) نفسه - ص ٧٥١.

(٢) نفسه - ص ٧٦٨.

(٣) د. صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية - ص ٤٩.

(٤) د. محمد الهادى الطرابلسى: خصائص الأسلوب فى الشوقيات: المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،

١٩٩٦ - ص ٣٣١.





اليومى». (١)

والملاحظ أنه فى شعر نزار قبانى صعب - دائماً - تمييز الحكمة عن مرسل الكلام، حيث ألفيناها كثيراً منصهرة غاية الانصهار فى التركيب العام، ومرتبطة ارتباطاً كبيراً بحدود معانى السياق، فحكمه عامة وإن تميزت باستقلال التركيب غالباً فإن كثيراً منها ورد منصهراً مع السياق مبنى ومعنى، وذلك يرجع إلى الطبيعة الغنائية فى قصائده الرومانسية أو قصائده فى المرأة بالعموم، إذ «فى الغنائيات الرومانسية - خاصة التأملية منها - فقد نجح الشاعر فى معظم تأملاته الوجدانية أن يصوغ البيت المثل أو البيت الحكيم، فى بنية القصيدة تارة أو فى خواتيمه تارة أخرى، لقد أسهمت حكمة الشاعر وخلاصة تجاربه فى مثل صياغة النماذج التأملية. وإننا فى ذلك نجد سطوة الحواس أو دفقة المشاعر المتداخلة...» (٢)

وتمكن الألفاظ عند شاعرنا ولد لديه هذه الأساليب، فقد بدا لنا من خلال متابعة نتاجه الأنثوى أن الشاعر مولع بتتويج قصائده بالحكم المحورية الجميلة المبتكرة وليدة الحالة الشعورية التى تعلل ما تقدم وتبرر ما سيأتى وتجمل ما تفرق، ولا تستوقفنا هنا ظاهرة إحياء اللفظة أو الجملة فحسب بل يوقفنا ثراء الدلالة فيها وإحكام صياغتها أيضاً.. وسوف ندرج نماذج جمالية من أبيات الشاعر التى حملت فى طياتها الحكمة الفلسفية: فمن قصيدة «لحمها وأظافرى» يقدم مطلع القصيدة بهذا البيت:

- لا تقولى: أرادت الأقدار إنك اخترت.. والحياة اختيار.

الأعمال الكاملة - ج ١ - ص ٧٢٠.

فإن من بدأ المأساة... ينهيها..

الأعمال الكاملة - ج ١ - ص ٧٢٠.

ولا تكونى معى شاة.. ولا حملاً..

إذا أتيتك كالبركان مشتعلاً.

تلك الشفاه التى دوماً تقول: بلى.

الأعمال الكاملة - ج ١ - ص ٧٦٩.

كل يوم أحس أنك أقرب..

واعتيادى على حضورك أصعب.

أن نفسى من نفسها.. تتعجب.

والذى يتبع الخرافات يتعب.

الأعمال الكاملة - ج ١ - ص ٦٩٦.

فضولاً.. ولا كان عمرى سدى..

أحسب.. ولا مسات من غردا..

الأعمال الكاملة - ج ١ - ص ١٨.

- أنا أحبك.. حاول أن تساعدنى

- نضى أظافرك الحمراء فى عنقى

- وقاومينى بما أوتيت من حيل

- أحلى الشفاه التى تعصى، وأسوأها

- لم أعد دارياً.. إلى أين أذهب

- اعتيادى على غيابك صعب

- كم أنا.. كم أنا أحبك.. حتى

- أنت أحلى خرافة فى حياتى

- سأرتاح.. لم يك معنى وجودى

- فما مات من - فى الزمان -

(١) نفس المصدر والصفحة.

(٢) د. أحمد زلط: دراسات نقدية فى الأدب المعاصر - ص ١٥٤.



- أنا عنك ما أخبرتهم.. لكنهم  
- أنا عنك ما كلمتهم.. لكنهم  
- للحب رائحة.. وليس بوسعها
- لمحوك تغتسلين في أحداقى..  
قرأوك فى حبرى وفى أوراقى..  
أن لا تفوح.. مزارع الدراق..  
الأعمال الكاملة - ج ١ - ص ٧٤٣.

أخاف أن أقول للتي أحبها: « أحبها »  
فالخمر فى جرارها.. تخسر شيئاً عندما نصبها..

الأعمال الكاملة - ج ١ - ص ٥٥٣.

- مثلما تطرد الغيوم الغيوم  
- قضى الأمر والتقيت بأخرى  
- لا تموت الخيول برداً وجوعاً  
- يا أنانية الشفاء، اعذرينى
- الغرام الجديد يمحو القديم..  
والسما استعدتها والنجوم..  
إن للعاشقين ربا رحيم..  
لا يظل الحليم دوماً حليماً..  
الأعمال الكاملة - ج ١ - ص ١٠١، ١٠٢.

- اغضب كما تشاء.. واجرح أحاسيسى كما تشاء..  
فكل ما تفعله سواء.. وكل ما تقوله سواء..  
فأنت كالأطفال - يا حبيبى - نحبهم مهما لنا أساءوا..  
اغضب.. فلولو الموج ما تكونت بحور..  
كن عاصفاً.. كن ممطراً.. فإن قلبي دائماً غفور..  
اغضب فلن أجيب بالتحدى.. فأنت طفل عابث يملؤه الغرور..  
وكيف من صفارها.. تنتقم الطيور..

الأعمال الكاملة - ج ١ - ص ٥٢٠، ٥٢١.

أسألك الرحىلا  
لنفترق قليلاً.. لخير هذا الحب يا حبيبى وخيرنا.. لنفترق قليلاً..  
لأننى أريد أن تزيد فى محبتى أريد أن تكرهنى.. قليلاً..  
بحق أحلى قصة للحب... فى حياتنا.. أسألك الرحىلا..  
لنفترق أحبابا  
فالطير كل موسم.. تفارق الهضاب..  
والشمس يا حبيبى  
تكون أحلى عندما تحاول.. الغياب..  
من أجل حب رائع يسكن منا القلب والأهداب..  
وكى أكون دائماً جميلة.. وكى تكون أكثر اقتراباً..  
أسألك الذهاباً..

الأعمال الكاملة - ج ١ - ص ٧١٤، ٧١٥.

من قراءة واحدة للنماذج السابقة نستطيع أن نشتم رائحة الحكم اليومية والأمثال الشعبية  
والنظريات الطبيعية التى تزخر بها هذه الأبيات مثل:



- « فإن من بدأ المأساة ينهيها » (من كسر شيئاً فعليه إصلاحه).
- « أحلى الشفاه التي تعصى ، وأسوأها تلك الشفاه التي دوماً تقول: بلى ».
- « أى الممنوع دائماً مرغوب ».
- « للحب رائحة وليس بوسعها أن لا تفوح.. مزارع الدراق.. ».
- « الصب تفضحه العيون » أو « على وشك يبان يا نداغ اللبان ».
- « يا أنانية الشفاه اعذرينى لا يظل الحليم دوماً حليماً.. »
- « أى: اتق شر الحليم إذا غضب ».
- « فأنت كالأطفال يا حبيبى نحبهم مهما لنا أساءوا ».
- « فالأطفال أحباب الله ».
- « لأننى أريد أن تزيد فى محبتى.. أريد أن تكرهنى.. قليلاً.. »
- « ما محبة إلا بعد عداوة ».





## الفصل الثانى اللغة الشعرية

- ١- المبحث الأول: لغة شعر الغزل.
- ٢- المبحث الثانى: الظواهر اللفوية.
- ٣- المبحث الثالث: مستوى الأداء اللفوى.



## المبحث الأول لغة شعر الغزل

### مدخل..

إن تناولى لشعرية اللغة في غزل نزار على عدة محاور ومستويات فنية عملنا على المقاربة بينها، وتظل هذه المقاربات محتفظة بطابعها العفوى بالرغم من محاولة إدراجها فى أنساق لاحقة تشف عن منظومات شعرية متجانسة من بعض الوجوه، منفردة فى معظم الأحيان، ومحكومة دائماً بكفاءتها فى التواصل الحميم مع القارئ واستثارة قدرته على التذوق الجميل، على أن تناولى بالدراسة لهذه الشعرية لا يعنى اقتراح مذهبية جديدة أو حكم قيمة مسبق بقدر ما يعد إشارة إلى بعض الخواص اللافتة فى طبيعة هذه الشعرية.. فالحكم آفته الهوى، وموازين النقد مهما تذرعت بالحياد والموضوعية فهى فى نهاية الأمر محصلة لرؤية الناقد.

إن أقرب العتبات والمداخل إلى النص الأدبى لسبر أغواره وإضاءته، وكشف عوالمه هو اللغة، وذلك « أن الأدب فن لغوى من حيث إن أداة التعبير فيه هى اللغة..... واللغة فى إطارها العادى أداة توصيل، على حين أنها فى العمل الأدبى منبع إثارة وتحريك لأدق المشاعر والانفعالات... » (١).

فباللغة يمكن للناقد أن يتناول النص من داخله عن طريق مبدأ « المحالة » تلك التى تعنى أن يحل الناقد فى النص مستعيداً حياة المبدع نصه بعيداً عما يحيط بالنص من عوامل خارجية، فيدرسه من خلال العلاقات الداخلية بين عناصره، حيث يستجوب النص ويسأله عن احتكاكه البدئى بالأشياء وعلاقاته الأولى بالعالم، ويبحث فيه عن اللغة التحتية والوجوه الأخرى التى تحتلها قراءة النص أى ما وراء القراءة، ويواجه النصوص مواجهة مباشرة فينظر إليها بعينه هو لا بأعين النقاد الآخرين، ويستمع إلى صوت الشاعر نفسه لا كلام النقاد عنه، إذ إننا نؤمن أن فرقاً كبيراً بين الوفاء للنص وإضاءته، وأن عجزاً كبيراً أمام النص أن نرى فيه أقل مما ينبغى إذ « لم يعد كافياً فى التحليل النقدي المعاصر أن يقال عن (لغة الشعر) إنها جميلة، أو غامضة، أو مختلفة، إنما ينبغى أن تدرس باعتبارها (ظاهرة) قابلة للرصد والتحليل الدقيق والخروج بنتائج علمية جمالية... » (٢).

وبما أن الأدب فن لغوى، والنص الشعرى هو نص لغوى فى المقام الأول، فلا بد حتماً أن سيكون لعلم اللغة دور بارز فى مجال الدراسات الأدبية. فلقد أحرز علم اللغة العديد من نقاط التقدم فى قراءة العمل الأدبى فى الأبحاث الغربية « وكان طموحه يتمثل فى إقامة تصورات علمية للغة

(١) د. محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية - دار المعارف - الطبعة الأولى ١٩٨٤ - ص ١٢.

(٢) جون كوين: اللغة العليا - ترجمة د/ أحمد درويش - المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة - الطبعة

الثانية ٢٠٠٠ - ص ٧.



تطابق نموذج العلوم المزدهرة». (١) فاللغة فى الأدب ليست وسيلة كما هى فى العلم، بل هى فى الأدب غاية جمالية نى ذاتها، فمن المعروف «أن النص الأدبى خطاب تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام، وهو خطاب تركيب فى ذاته ولذاته...» (٢)

فوظيفة الشاعر هى الرسم بالكلمات، وأداته هى اللغة ومادته التى يشكل بها عمله الفنى، فاللغة فى الشعر كاللون لدى الرسام والحجر لدى الفنان التشكلى والنغمة لدى الموسيقار، لذلك قيل: إن «ماهية الشعر هى كيفية خاصة فى التعامل مع أداة عامة هى اللغة، ومشكل الشاعر - تأسيساً على هذا - ليس مشكل (توصيل) وإنما هو مشكل (تشكيل)». (٣)

لذلك يعمد الباحث فى دراسة اللغة - شيئاً ما - إلى «المنهج الأسلوبى إذ يدرس مستويات اللغة جمعياً (الصوتية والتركيبية والدالية) من خلال بحث علمى، فإنه يقدم صورة علمية عن النص الأدبى.. ذلك أن التحليل الألسنى للأدب يعتبر أن اللغة أصوات، وألفاظ، وتراكيب فنص أدبى ذو دلالة، والنص الأدبى موضوع لمعرفة قائمة بذاتها، وهو - كما سبق - يتألف من مستويات عديدة.. المستوى الصوتى والمستوى اللفظى والمستوى التركيبى والمستوى الدالى...» (٤) هكذا نجد ما للغة من أهمية فى قوام وبنية النص الشعرى فهى مفتاح القصيدة، فمن خلالها يمكن تحليل النص الشعرى من أصوات وألفاظ وتراكيب ودلالات، وصولاً بها - أيضاً - إلى الصورة الشعرية والموسيقى المنبعثة فى النص..

### معجم شعر الغزل

إن المعجم الشعرى للشاعر يعتبر أهم صفة يمكن أن تميزه عن غيره بطريقة علمية، واللغة الشعرية عند نزار واحدة من أهم مظاهر الخصوصية لديه، فشاعرنا له طائفة من المفردات التى تنسبها الأذن مباشرة إليه دون تردد من خلال ما تثيره فينا من أجواء نزارية، بحيث تصبح كلماته من خصوصياته ومتعلقاته مثل جواز سفر أو إثبات شخصية، وأهم سمات مفرداته أنها جريئة تتسم بالحرية والصراحة من ناحية والبساطة والسلاسة من ناحية أخرى؛ لذلك قيل: «إن نزار قبانى نال الإعجاب وانتزع حظوة الشباب عن طريق المحرمات وتحرى البساطة والسلاسة فى التعبير». (٥) ولأن البحث غير معنى بقضية المحرمات فى شعر نزار فإن أول ما يلفت انتباه القارئ أنه يتحرى البساطة وسلاسة التعبير. ونزار قبانى كثيراً ما يدافع عن لغته السهلة لأنها قاصرة على التأثير فى المتلقى فيقول: «إننى أصنع لغة شعبية تعطى نفسها فى سهولة ويسر وتلقائية دون مشقة وعناء». (٦) ونزار قبانى من أوسع شعراء العرب معجماً شعرياً، فهو يمتلك ثروة لفظية غزيرة تبعاً لثراء ثقافته واتساع اطلاعاته وتفتق آفاقه، فقد لعبت ثقافته المتعددة دوراً بارزاً فى إثراء لغته حيث عرف لغات أجنبية مثل: الفرنسية

(١) محمد عزام: التحليل الألسنى للأدب - دمشق ١٩٩٤ - وزارة الثقافة بالجمهورية العربية - ص ٩٣.

(٢) نفسه - ص ٩٤.

(٣) عبد المنعم تليمة - مداخل إلى علم الجمال الأدبى - دار الثقافة - ص ٩٩.

(٤) محمد عزام: التحليل الألسنى للأدب - ص ١٢٨.

(٥) مجلة «أخبار الأدب» - القاهرة ١١/٢١/١٩٩٣م - العدد ١٩ - ص ٧.

(٦) نزار قبانى: مجلة «العربى» الكويتية - أغسطس ١٩٩٢ - ص ٩٩.





والإنجليزية والإسبانية، غير أنه عاصر حركة التجديد اللغوي في الشعر العربي الحديث، وهذا بالطبع يردع زعم بعض النقاد الذين رأوا أن خاصية انتكزار في شعر نزار ناتجة عن محدودية معجمه وضيق مفرداته وتواضع ثقافته، وحصرها في مائتي مفردة فقط. (١) واتساع ثقافته - حتى بطبيعة عمله الدبلوماسي الذي أهله أن يحلق فوق كثير من عواصم العالم - أثرى لغته، فالمعجم هو كم وكيف الألفاظ التي تكونت في ذاكرة الشاعر من خلال تجاربه وقراءاته حيث يقول جون لاينز: «إن السلوك اللغوي إنما هو فعالية معتمدة على الثقافة». (٢) ولست منفرداً بجديد إذ أقول: إن كسر التابوهات الجنسية كلها لدى شاعرنا أوجد لديه فتوحات لغوية غاية في الجدة والطرافة يقول:

لن يقف شيء أمام طموحاتي الشعرية

وشبقي اللغوي

لن يقف شيء أمام نزيف كلماتي

وصراخ شهواتي. (٣)

كان مجمل الرأي في أدب نزار قباني محكوماً عليه بقيمته شاعراً غنائياً يوجه كل طاقاته الإبداعية في المرأة، كفراشة تحوم - عمرها كله - حول زهرة جميلة فحسب، فإذا بمركز الثقل في دراسته ينتقل إلى مكانته أدبياً ذا موقف، وإلى ما يشف عنه عالمه الفني واللغوي من دلالات فلسفية وفكرية بالغة الأثر والخطورة. حيث فتح - منذ البدء - مجالاً للحوار مع متلقيه ليحركه ويثيره، فالعلاقة بين الأديب والمتذوق علاقة «حوار مستمر». فمهمة اللفظة الشعرية أن تنقلنا من النص إلى الكون والعالم من حولنا؛ لذلك يقول الدكتور أحمد درويش: «وبنية الظاهرة اللغوية في مجملها ليست إلا جزءاً من بنية الكون..... والنموذج الذي يتكون انطلاقاً من شعر اللغة ينبغي أن يبرهن على مصداقيته الخاصة من خلال قدرته على أن ينقلنا إلى الشعر خارج اللغة، أن ينقلنا من الأوراق إلى الحياة كما يقول تسارا». (٤) وهكذا كانت اللفظة اللغوية في معجم نزار الشعرى مفعمة بالحياة نابضة بحركة الناس، ملتصقة بجو نزار الشعرى الأديب وخطابه ووعيه حتى إن ألفاظاً بعينها عندما نسمعها لا نتردد في تحديد قائلها فهو أول من يتبادر إلى الذهن عند سماعها مثل: «السامبا - الكولا - الأيس كريم - الفنجان - الكونكورد - النبيذ - باريس - الضوء الأحمر - بلقيس - النساء - التدخين - الموسيقى - التوليب الأحمر - نرجسية - حلمة - نهدان - الشفاه المشبوهة - ساق - تاريخ النساء - جنس».

بالنظر إلى مفردات نزار قباني الشعرية نجد معجمه الشعرى ينقسم قسمين «غزلي وسياسي»، فعندما تقابلنا مفردات لغوية ناعمة مثل: الشفاه - العيون - النهدي، الحلمة، الفم، الساق، الجسد، الإبط، الشعر، الهوى، الهديل، الياسمين، النبيذ، الويسكي. نعرف أننا أمام شاعر غزلي. وفي الوجه الآخر عندما نقرأ: النبي صلى الله عليه وسلم، أبا بكر، عثمان، عمر، عليا، معاوية، خالد بن الوليد، صلاح الدين الأيوبي، عبدالناصر، إسرائيل، فلسطين نتيقن أننا أمام شاعر سياسي غارق بجذوره في أمجاد العرب قديماً ومهزلتهم حديثاً، واتسمت ألفاظه في

(١) منير العكش: أسئلة الشعر - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٩م - ص ١٤.

(٢) جون لاينز: اللغة والمعنى والسياق - ترجمة عباس صادق الوهاب - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - ١٩٨٧م - ص ٢٤٠.

(٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - الجزء الثاني - ص ٨٢١.

(٤) جون كوين: اللغة العليا - ص ٦.



القسمين بالحدة والتشنج والتطرف فى سهولة ووضوح، واستطاع نزار أن يركب المعادلة الصعبة بين المرأة والوطن أو بين الحب والسياسة رغم تباعد الطرفين ظاهرياً.. فقد وظف مقاطع غزلية فى مجال الخطاب السياسى، ونجد إلماحات سياسية من خلفاء وملوك عرب قدامى فى غزلياته مثل هارون الرشيد وشهريار فقال فى «الرسم بالكلمات»:

مأساة هارون الرشيد مريرة  
أين السبايا؟ أين ما ملكت يدى؟  
اليوم تنتقم النهود لنفسها  
ويقول فى «دموع شهريار»:

لا أحد يفهمنى..

لا أحد يفهم ما مأساة شهريار. (٢)

وكذلك نجده يبعث بأشد الألفاظ تغزلاً التى تحمل عاطفة قوية تجاه محبوبه فى رثائه للرئيس الراحل جمال عبدالناصر بعد موته فيقول:

تعاودنى ذكراك كل عشية  
وتأبى جراحي أن تضم شفاهها  
أحبك.. لا تفسير عندى لصبوتى  
أفسر ماذا؟ والهوى لا يفسر. (٣)

ولا غرو فى ذلك فإن الشاعر - عامة - مضطر أشد الاضطرار إلى اللجوء لتركيبات لغوية خاصة - متناقضة أو متضادة، أو حتى غير مألوفة - تستطيع فحسب أن تنقل الإحساس الخاص الرقيق الذى يعانى به. ومن نحونا نحن يجب علينا ضرورة النظر إلى القصيدة على أنها مغامرة فى مجال التعبير باللغة... إن القصيدة موضوع لغوى من نوع خاص، واللغة بمفرداتها توظف فيها على نحو متميز.

وفى النظر إلى مفردات المعجم الشعرى يمكن أن يتم تصنيف لغوى للمفردات بحسب أول حروفها فيكون التصنيف على الطريقة الأبجدية بحيث نذكر الحرف ثم نسرد المفردات التى تبدأ بهذا الحرف من الألف فالباء حتى الياء.. وهناك تصنيف أكثر موضوعية بحسب المجالات الموضوعية أو الحقول الدلالية.. بحيث تذكر كل المفردات التى تخص (الموضوع) أو الحقل الدلالي.. وقد رأينا أن التصنيف بالموضوع فى شعر نزار الغزلى أكثر إفادة وخصباً؛ لأن العمل الأدبى فى مجمله يعتمد على موضوعات بعينها، والموضوع هو الذى ينشر مفرداته على مساحة النصوص الأدبية «فالموضوع هو مجموعة المفردات التى تنتمى إلى عائلة لغوية واحدة». (٤) والعائلة اللغوية تستند إلى ثلاثة مبادئ: (الاشتقاق - الترادف - القرابة المعنوية). وهى الحقل الدلالي ويقصد به رصد جميع المفردات التى تشترك فى دلالة واحدة مثل معنى الحب تشترك فيه مجموعة مفردات ضمنياً مثل: «الحب، الغرام، الهوى، العشق، الهيام، القلب، الوجدان، العاطفة،

(١) نزار قباني : الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٤٦٥.

(٢) نفسه - ص ٥٤٥.

(٣) نزار قباني : الأعمال السياسية الكاملة - ج ٢ - ص ٢٨٦.

(٤) عبدالكريم حسن : الموضوعية البنيوية (دراسة فى شعر السياب) - الطبعة الأولى ١٩٨٣ - ص ٢٢ - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.





الرومانسية» وغيرها من كلمات تدل على الجنس مثلاً.. والحقل الدلالي في أى نص أدبى يحدد الموضوع الذى يدور حوله الأديب.

ومن خلال القراءة فى ديوان نزار قبانى وجدنا موضوعات بعينها تحوز اهتمام قلمه، على درجات متفاوتة نسبياً من هذه الموضوعات بالترتيب «الحب - الفرح والحزن - الحياة والموت».

## الحب..

إن نزار قبانى فى قصائد الحب يرسم بالكلمات ويعزف بأصواتها، حيث امتلأت مفردات لغته بالطاقات التعبيرية والإيحاءات السحرية بجانب الترانيم الموسقة، فهو يذكرنا بالمثال الذى يضربه بول فاليرى ليوضح الفرق بين لغة الناثر والشاعر فهى كاستخدام الخطوات عند الماشى والراقص، (١) والدفقة الشعورية لدى الشاعر هى التى تحدد نوعية المفردات فمشاعر كالحب لا بد لها من مفردات رقيقة تليق بمستواها حيث «إن نوعية التجربة هى الحاكمة إذن على المعجم الشعري، والشاعر يتخير من قاموس اللغة أصلح الألفاظ لمعانيه..» (٢)

إن مفردة الحب فرضت طغيانها وانتشارها فى أشعار قبانى بقوة، حيث لا تكاد تخلو قصيدة من ورودها بلفظها أو بمدلولها، فمن قصيدة بعنوان «محاضرة فى غرفة نوم مغلقة» يقول:

- |                                |                                   |
|--------------------------------|-----------------------------------|
| - سامحيني إذا خذلتك فى الحب..  | - فإنى.. لا أشسبه العشاقا.        |
| - إن سيف الأحزان يفتح فى الروح | - ثقبوا.. وما شسبعت عناقبا.       |
| - قد حفظت الأشياء عن ظهر قلب   | - ودرست الخلجان.. والأعماق!       |
| - واكتشفت الغابات شرقاً وغرباً | - وقطفت الأعنابا والدراقا.        |
| - فاستريحى من الكفاح قليلاً    | - أى حب لا يعرف الإرهاقا؟         |
| - خففى من حماس نهديك إنى       | - لست مستعجلاً ولا مشسباقا.       |
| - لم أكن فاقد الرجولة يوماً    | - لا ولا كنت أبلهاً.. أو معاقا.   |
| - ليس هذا تصوفاً أو هرهباً     | - فأنا - بعد - ما خسرت السباقا.   |
| - غير أنى فى الحب لا أقبل الغش | - ونفسى لا تسسطيب النفاقا.        |
| - لست أبغى جنساً بغير مزاج.    | - إن للجنس - دائماً - أخلاقا. (٣) |

إن اختيار الكلمة الشعرية المستفزة المثيرة لأعمق مكنونات النفس صنعة واعرة، ونحن نرى من هذا المقطع السالف كيف كان المعجم الشعرى عند نزار قبانى لاهباً فى حدته واختياراته الفائقة التأثير، فإن الخطاب لديه يبلغ أقصى مبالغاته التعبيرية، حيث البروز الشديد واللمعان المعشى لمفرداته الشعرية التى يتكى عليها نزار فى مساراته العديدة بما يخطف انتباه القراء وينحصر فى ذواكرهم، وهو ما يعد مؤشراً إيجابياً على نجاح تواصله الجمالى مع المتلقى.. فإن التطرف اللغوى لدى نزار ناتج عن تطرف فى الحب فيقول تحت عنوان «الأول»:

أنا لا أو من فى الحب

بأنصاف الحلول..

لم أكن فى أى يوم ثانياً

(١) د/على عشرى زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة - الطبعة الرابعة ١٤١٦هـ ١٩٩٥م - مكتبة الشباب القاهرة - ص ٤٣.

(٢) د/إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة ١٩٦٥ - ص ٤٣.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - الجزء الخامس - ص ٦٦، ٥٥.





فأنا الأمل ما بين الخيول.  
إننى فى الحب مذبوح وذابح  
فاشكرينى إن تغزلت بعينيك..  
فإن الشعر - يا سيدتى -  
أحلى الفضائح. (١)

الحب - دائماً - يدفع الشاعر إلى الأسئلة الحائرة التى تبلور بدورها الموقف الفلسفى، حيث التفكير ليس فى الحب فقط، بل فى كينونته، وتبدأ القضية بالسؤال ثم تتوالى الافتراضات التى تحاول - قدر إمكانها - تفسير هذا السؤال، وبين النفى والوجوب يلف السؤال الغموض ويغلفه بطريقة حائرة، ويصور نزار هذه القضية الفلسفية للحب فى قصيدة «مكابرة»:

- ترانى أحببك؟ لا أعلم  
- وإن كان حبى افتراضاً لماذا  
- وحرار الجواب بحنجرتى..  
- وفر وراء ردائك قلبى

كذلك فالحب يضيف بظلاله على جميع الأشياء من حول المحب، حتى يحب المحب حبيبته فى كل ما يراه، فيقول فى «حبيبة وشتاء»:

- وكان الوعد أن تأتى شتاءً  
- وهاجر كل عصفور صديق  
- أحبك.. فى مراهقة الدوالى  
- وفى تشرين، فى الحطب المغنى  
- وفى كرم الغمام فى بلادى  
- أحبك مقلة وصفاء عيين  
- أحبك لا يحد هواى حـد

لقد رحل الشتاء، ومضى الربيع.  
ومات الطيب وارتمت الجذوع.  
وفيما يضم الكرم الرضيع،  
وفى الأوتار.. عذبها الهجوع..  
وفى النجمات فى وطني تضع.  
إليها قبل، ما اهتدت القلوع..  
ولا ادعت الضمائر والضلوع. (٢)

وفى هذه المقطوعة نحس بشدة أنية الشعور وتجده واستمراره المتدفق من خلال صيغة المضارعة والمستقبل التى تكشف عن الحالة المثبتة، وهى التعبير عن الحالة الشعرية للعاشق الذى يرى فى الحب معنى الحياة الخالدة. فالحب المستمر لا يعرف الشبات والانتهاى وينعكس على كل مفردات الوجود.

وتظل صيغة المضارع المستمر المتجدد تعلن عن رغبتها فى مواصلة الجنوح والإغراق فتصل إلى حدود التطرف وتستدعى فى التعبير عن هذه الحالة مفردات القوة التى لا يستطيع أحد ردها من أعاصير وسيل وهيجان ورغبة غريزية طفولية لا ترتد:

- أحبك لا أدرى حدود محبتى  
- وأعرف أنى متعب يا صديقتى  
- أحب بأعصابى، أحب بريشتى  
- أنا الحب عندى جدة وتطرف

طباعى أعاصير.. وعاطفتى سيل.  
وأعرف أنى أهوج.. أننى طفل.  
أحب بكلى.. لا اعتدال ولا عقل..  
وتكسير أبعاد.. ونار لها أكل. (٤)

(١) نفسه - ص ٧٣.

(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٢٢.

(٣) نفسه - ص ٤٥، ٤٦.

(٤) نفسه - ص ٦٠.



يأتى الإعلان عن الذات كشاعر حب صريحاً لا سر فيه، إعلاناً واقعاً تعرفه كل الحياة فيقول:  
أنا شاعر حب جوال تعرفه كل الشرفات

تعرفه كل الحلوات

ما مرت فى بال دواة. (١)

عندى للحب تعابير

ويمكن من خلال إطلالة ضوئية على مجموعة من عناوين دواوين الشاعر وقصائده يتبين مدى انتشار مفردة الحب - صريحة وضمنية - في إنتاج الشاعر، فمن عناوين دواوينه مثلاً: «طفولة نهد، حبيبتي، كتاب الحب، رسالة حب، أحبك أحبك والبقية تأتى، كل عام وأنت حبيبتي، إلى بيروت الأنثى مع حبي، قاموس العاشقين، الحب لا يقف على الضوء الأحمر، سيبقى الحب سيدى، الأوراق السرية لعاشق قرمطى، لا غالب إلا الحب».

ومن عناوين قصائده: «أحبك، الموعد الأول، حبيبة وشتاء، القبلية الأولى، معجبة، حبيبى، خطاب من حبيبتي، الحب والبتروول، لا تحبينى، حبك طير أخضر، تذكرة سفر لامرأة أحبها، أعنف حب عشته». (٢) «أحبك أحبك وهذا توقيعى، حبيبتي تقرأ فنجانها، الحب على شريط تسجيل، الرب العاشق، حب تحت الصفر». (٣) ومن الملاحظ فى كون نزار اللغوى أنه غالباً ما يخلط معجم الحب بمعجم الحرب أو التاريخ مثل قصيدة «الرسم بالكلمات» والتي يقول فيها:

تعبت من السفر الطويل حقائبى	وتعبت من خيلى ومن غزواتى.
لم يبق نهد أسود أو أبيض	إلا زرعت بأرضه راياتى.
لم تبق زاوية بجسم جميلة	إلا ومرت فوقها عرباتى.
فصلت من جلد النساء عباءة	وبنيت أهراماً من الحلمات. (٤)

## الحياة والموت..

إن الحب يجعل القلب شفافاً رقيقاً والوجدان راقياً، ويصقل حاسة التأمل لدى الإنسان، ويجعله يفكر فى قضايا مصيرية مثل الحياة والموت لذلك نرى صدى هذه الجدلية يتردد كثيراً فى أشعار نزار قبانى، وتأتى مفردتا الحياة والموت فى حقولهما الدلالية متضافرة، فهناك قصائد تنبض بالحياة الدافئة أحياناً والمتوترة أحياناً أخرى:

لو لم تكونى أنت فى لوح القدر  
لكنت كونتك - يا حبيبتي - بصورة من الصور.

كنت استعرت قطعة من القمر  
وحفنة من صدف البحر.. وأضواء السجر  
كنت استعرت البحر والمسافرين والسفر  
كنت اخترعت الغيم يا حبيبتي  
- من أجل عينيك - وأنزلت المطر..

لو لم تكونى أنت فى حياتى  
ما كان فى الأرض هواء، أو مياه، أو شجر  
ما كان فى الأرض بشر.. (٥)

إنها الحياة بالنسبة له ولو لم يجدها لبحث عنها واخترع من أجلها كل الحاجات التى تساعد

(١) نفسه - ص ٣٧٢.

(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٤.

(٤) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١/٤٦٤.

(٥) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٢ - ص ٦٨.



على الحياة (فالحاجة أم الاختراع) كما أنه هو الحياة بالنسبة لها لو لم تجده لاخترعته:

- وكيف أهرب منه؟ إنه قـدري  
- الحب فى الأرض بعض من تخيلنا  
هل يملك النهر تغييراً لجراه؟  
لو لم نجده عليها.. لاخترعناه. (١)

ولا غرو فى ذلك فهو غريزة الله فينا وهو أصل البقاء وسر الحياة:

- هو الجنس أحمل فى جوهـرى  
- بتركيب جسمى جوع.. يحن  
هيولاه من شـاطئ المبتدا..  
آخر.. جـوع يمد اليـدا.. (٢)

إن مفردة الحياة وردت لديه (٦٦) مرة فى مجموعتيه الأوليين من الأعمال الكاملة.

علّ فكرة الموت لم تشغله كثيراً فى مبدأ حياته، حيث وردت مفردة الموت كحقل دلالى فى مجموعتيه الأولى والثانية من الأعمال الكاملة (٢٢) مرة، أى بنسبة ما يقرب من ٥٠٪ من عدد ورود لفظة الحياة.. وهى فى هذه المرات لم تكن تعبر عن الموت الحقيقى الفسيولوجى أو السيكلوجى بقدر ما كانت تعبر عن حالة أبعد ما تكون عن الموت فكان يقصد الموت حبا مثل قصيدة (جسمك خارطتى) حيث يقول:

زيدنى عشقاً.. زيدنى  
يا سفر الخنجر فى أنسجتى  
زيدنى غرقاً يا سننيدتى  
زيدنى موتـاً..  
زيدنى عشقاً زيدنى  
من أجلك أعتقت نسائى..  
وشطبت شهادة ميلادى..  
يا أحلى نوبات جنونى..  
يا غلغلة السـكـين..  
إن البحر ينادىنى..  
علّ الموت، إذا يقتلنى، يحيينى..  
يا أحلى نوبات جنونى..  
وتركت التاريخ ورائى..  
وقطعت جميع شـرايينى. (٣)

تمتد الحياة بنزار فيبتلى الدنيا وتبتليه، فيرى الموت حقيقة ويعيشه فى أمه، وأبيه، وزوجته بلقيس، وابنه توفيق، وطه حسين وعبد الناصر، والأخيران على المستوى الاجتماعى. أما فى الموت الذى عايشه على المستوى الشخصى فنراه يقول عن وفاة أمه فائزة تحت عنوان «أم المعتر» والمعتر أخوه الأكبر:

عندما كانت بيروت تموت بين ذراعى كسمكة اخترقها رمح..

جاءنى هاتف من دمشق يقول: «أمك ماتت»..

لم أستوعب الكلمات فى البداية..

لم أستوعب كيف يمكن أن يموت السمك كله.. فى وقت واحد..

كانت هناك مدينة حبيبة تموت.. اسمها بيروت..

وكانت هناك أم مدهشة تموت.. اسمها فائزة.

وكان قدرى أن اخرج من موت لأدخل فى موت آخر..

كان قدرى أن أسافر بين موتين. (٤)

(١) نفسه - ص ٥٠٥.

(٢) نفسه - ص ١٧.

(٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٢ - ص ٢٧، ص ٤٢.

(٤) نفسه - ص ٧٢.





## الحزن والفرح

إن المفردات اللغوية التي يمكن أن يجمعها حقل دلالي واحد فتميز الشاعر في تجربته الشعورية يمكن في الوقت ذاته أن تعبر عن ثقافته وشيء من حياته « ولا يمكن لأحد أن يشكك في الفكرة القائلة بأن اللغة متأثرة بالثقافة » (١) والشاعر بالقصيدة يستطيع التنقل من شعور لآخر حيث تكون القصيدة سعيدة تارة حزينة أخرى، وذلك « أن القصيدة كلها عملية حركية مستمرة (dynamic process) تتحول من لحظات الغياب والحرمان والحنين إلى الماضي (Nostalgic) إلى لحظات الحضور الوفرة والاحتفاء بالحياة » (٢) والشاعر ما هو إلا تعبير عن الشعور والإحساس الذي يكنه الشاعر تجاه الحياة على حد تعبير ماثيو أرنولد: « إن الشعر - في أعماقه - نقد للحياة » (٣)

وبالتأمل في نتاج نزار نجد لديه مشاعر الحزن التي تغيم على قصائده أكثر كمًا من مشاعر الفرح، بل نجدها - كيفاً - أعمق وأقوى أثراً في نفس القارئ، خاصة أن الحب إحساس قريب جداً من الحزن، وعبر إطلالة سريعة للمفردتين في عناوين قصائده يمكن التبين من مدى ورود الحالتين في قصائده، ففي حالة الفرح نجد عناوين من مثل: « ضحكة، صباحك سكر، من منكما أحلى؟، القرط الطموح، كونشرتو البيانو، دعوة إلى حفلة قتل، تناقضات ن. ق. الرائعة، قولي أحبك، كل عام وأنت حبيبتي، الحضارة، تنويعات موسيقية عن امرأة متجردة، أقرأ جسدك وأتثقف، موسيقى، معها في باريس، عيد ميلادها الجديد، ليلة في مناجم الذهب، قراءة في كف امرأة جميلة، الزواج ». وفي حالة الحزن نجد عناوين من مثل: « أنا محرومة، أوعية الصديد، نهر الأحزان، ثلاث بطاقات من آسيا، غضب، أحزان في الأندلس، دموع شهريار، أنا قطار الحزن، يوميات رجل مهزوم، قصيدة الحزن، حقائب البكاء، الاستقالة، يوميات مريض ممنوع من الكتابة، اللجوء، حوار مع امرأة من خشب، من يوميات رجل مجنون، من يوميات تلميذ راسب، الموت الأخير، مئة عام من العزلة، القرحة، صمت، من بدوى.. مع أطيب التمنيات، الحصار، الغابة السوداء، إحباط، هل تسمعين صهيل أحزاني، مع صديقة في كافيتريا الشتات، فاطمة تشتري عصفور الحزن ».

من خلال هذه الإطلالة الفائقة يمكن لنا أن نرى كيف ظهر الحزن صريحاً باسمه فيما لا نجد السعادة أو الفرح صراحة بل ضمنياً فقط.. ويؤكد الدكتور ماهر حسن فهمي ذلك فيقول: « نلمح وراء كل ذلك أحزان العصر، يقول نزار في رسالته إلى: (لا أعرف لماذا اخترت المرأة والغزل موضوعاً أساسياً لفنّي، هناك أنواع من الضغوط الداخلية لا تعرف تفسيراً لها) إنه تعبير دقيق عما يحسه نزار ». (٤) ونزار قباني نفسه يعترف بأن النقد يرون الجانب النسائي من شعره فقط ولا يأبهون بأحزانه: « ماذا أفعل إذا كان النقد العربي يرى عباءات النسائية ولا يرى عباءات أحزاني؟ ». (٥) قد يكون نزار قباني غنى للحب والفرح وصهل بالحرية مفتبطاً بالشمس

(١) ميلكا إفيتش: اتجاهات البحث اللساني - ترجمة: سعد مصلوح - المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة - ط ٢ - ٢٠٠٠ - ص ٢٠١.

(٢) روجر آلن: مقدمة للأدب العربي - ترجمة: مجدى توفيق - المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة - ط ١ - ٢٠٠٣ - ص ١٤٩.

(٣) ماهر شفيق فريد: المختار من نقد ن. س. إليوت - الجزء الأول - المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة - ٢٠٠٠ - ص ٢٧٩.

(٤) ماهر حسن فهمي: نزار قباني وعمر بن أبي ربيعة (دراسة في فن الموازنة) - ص ٤٧.

(٥) نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة - ج ٨ - ص ٤١٠.



والطبيعة فى بداية حياته، لكن ما إن اغترب عن بلاده بحكم عمله الدبلوماسى إلا وأحس الحزن فى أعماق صورته، فنراه يقول عن فترة حياته فى الصين إنها الفترة التى شهدت ميلاد الحزن على أوراقه. \*

ومن إحساس الفرحة لديه تنبعث الأضواء والإشراقات فنزار قبانى - بحق - بارع فى التعبير عن جميع الأحاسيس، حيث يأتى الفرحة مرتبطاً بالمرأة فى علاقتها به، وما أكثر ما تنشأ هذه العلاقة فالفرحة تسكره وتفقد الحس بالاتجاهات، وتمنح الكون الخصوبة، والنماء، ويصير للحياة طعمها، ويعلن عنه، وينجح فى نقل الحس إلى نبض الكلمات:

- لم أعد دارياً إلى أين أذهب  
- كل يوم يصير وجهك جزءاً  
- وتصير الأشكال أجمل شكلاً  
- منذ أحببتك الشمس استدارت  
- منذ أحببتك البحار جميعاً  
كل يوم أحس أنك أقرب..  
من حياتى ويصبح العمر أخصب..  
وتصير الأشياء أحنى وأطيب..  
والسماوات صرن أنقى وأرحب..  
أصبحت من مياه عينيك تشرب. (١)

ففى هذه الأبيات نلاحظ أن الشاعر يؤمن بأن الحب بمفهومه العميق هو الذى يعيد تشكيل الحياة والكون والمشار، بما يحقق السعادة المرجوة، فالحب يجعل العمر أخصب، والأشكال أجمل، والأشياء أطيب، بل إن الحب يغير شكل الكرة الأرضية.

إن نزار قبانى يجيد فن إحداث الدهشة وإبهار القراء، بمغامراته اللغوية وجنوحاته التركيبية حيث لم يكتف بأن يحس بجمال الطبيعة عندما تبادلته حبيبته الحب، بل إن هذا الإحساس سيصل به حتى يقول:

يتغير - حين أحبك - شكل الكرة الأرضية..  
تتلاقى طرق العالم فوق يديك.. وفوق يديه..  
يتغير ترتيب الأفلاك.. تتكاثر فى البحر الأسماك..  
ويسافر قمر فى دورتي الدموية..  
أصبح شجراً.. أصبح مطراً..  
أصبح ضوءاً أسود داخل عين إسبانية..  
تتكون، حين أحبك، أودية وجبال  
تزداد ولادات الأطفال

تتشكل جزر - فى عينيك - خرافية  
ويشاهد أهل الأرض كواكب لم تخطر فى بال.

ويزيد الرزق، يزداد العشق، تزداد الكتب الشعرية. (٢)

إن الموت أصاب نزار قبانى بالحزن فكتب أحر مرثيته، والحب أصابه أيضاً بالحزن فكتب قصيدته «نهر الأحرار»، وقصيدة الحزن «وزادته الغربة حزناً على حزن فكتب «هل تسمعين صهيل أحزاني؟»، ويقول فيها:

هل فى مرايا لندن مساحة

أبصر فيها وجهي المكسور؟

وهل بعينيك مكان آمن

أنام فيه ليلتي؟ أنا الذى أحمل تحت معطفى العصور

ضيقة فنادق الحزن التى أدخلها.. (٣)

\* انظر ص ٤٢، ٤٣ من التمهيد، تحت عنوان (الحزن فى غزل نزار).

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٦٩٥، ٦٩٦.

(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٢ - ص ١٨٧، ١٨٨.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٥ - ص ٥١٣.





هذا ما رآه بعض النقاد في حزن نزار قباني، غير أنهم يرونه حزناً سطحياً لا عمق فيه، وهذا ما لا نراه فيه فقد جسد الحزن بأصرخ معانيه وأوجع دلالاته. لكننا نرى سبباً آخر - إضافياً - لأحزان قباني ذلك السبب هو هذا الحزن العميق الفلسفي، الذي يحسه حكيم خبر الحياة وعرف خيرها وشرها وحسنها وقبحها لكنه يسير نحو الخراب كما جاء في قصيدة (هراكيرى):

أدرى..  
بأن الشعر ليس له ثوابٌ  
والحب ليس له ثوابٌ.  
وبرغم هذا كله،  
مازلت من خمسين عاماً  
سائراً نحو الخراب.. (١)

### المفردات التراثية

بالقراءة في ديوان نزار قباني عرفنا أن معجمه الشعري يضم كثيراً من الحقول الدلالية والدوائر اللغوية، فبجانب دوائر سالفه مثل: «الحب - الحياة والموت - الحزن والفرح» لمسنا أن هناك منظومات لغوية اعتمدها نزار قباني في تشكيل الأثر المعنوي والدلالي في التكوين الشعري، حيث اعتمد ألفاظاً لها من القيمة التراثية والإحياء التاريخي ما يحملها طاقة الإشعاع الفني في كونه الشعري هي المفردات التراثية، ولذلك ماله في تحقيق الأصالة الأدبية في شعرية نزار وإثبات الثقل الحسي والثقافة الموسوعية لديه، إذا عرفنا - كما تقدم - أنه شاعر حدائي وما للحدائثة من مفهوم (القطيعة التراثية)، حيث «إن الشعب الذي يتوقف عن العناية بموروثه الأدبي يغدو همجياً، والشعب الذي يتوقف عن إنتاج الأدب يتوقف عن الحركة، فكراً وحساسية». (٢)

وتستمد الألفاظ التي امتاحها قباني من التراث أهميتها من حيث قيمتها التاريخية، وأنها تشع بالحيوية وإضفاء التراثية على جو النص، والموروث التراثي العربي زاخر بأسماء الأشخاص والأماكن والقبائل التي تحمل دلالات تاريخية وقيماً إنسانية صالحة للتشكيل وإحداث الأثر النفسي والفني عند المتلقى، وكثيراً ما يلجأ نزار إلى تكثيف هذه المفردات التراثية في قصيدة واحدة فتمنحها خاصية التأثير والتفوق الفني.

وعبر إطلالة سريعة وجولة عابرة في عناوين قصائده يمكن أن نتشمع عبق التراث في ديوانه الغزلي «دموع شهريار، على باب شهريار، المتبنى، القرمطي، الحب في الجاهلية، غرناطة، بدوى جدا، ديك الجن الدمشقي، قصيدة حب فرعونية، يا زوجة الخليفة، أحاول إنقاذ آخر أنثى قبل وصول التتار، من بدوى.. مع أطيب التمنيات، وصفة عربية لداواة العشاق، بلقيس، السيرة الذاتية لسيف عربي، حوار مع عربي أضاع فرسه، الأوراق السرية لعاشق قرمطي».

\* فيقول في قصيدة (القرار):

وأنا مفاتيح القصيدة في يدي

\* وتحت عنوان «منشور سرى جدا» يقول:

من قبل بشار ومن مهيار. (٣)

(١) نفسه - ص ٨٣

(٢) ماهر شفيق فريد: المختار من نقد ت.س. إليوت - ص ٢٠٤.

(٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج٤ - ص ١٠٢.





العالم عشق.. فاتحدوا يا أهل العشق..

مازال أبو لهب يتمطى فوق وسائد هذا الشرق..

يتسلى فى قص الحلمات، وقطع الثدي، وضرب العنق.. (١)

\* وتحت عنوان «بلاغ شعري رقم ١» يقول:

إياك أن تتخيلى

أنى أفتش عن مغامرة وأسلاب، وعن غزو جديد

أو تحسبى أنى سأحكم فى الفراش بمفردى

لا فرق عندى إن أردت ولم تريدى..

لا أنت من صنف العبيد، ولا أنا أهتم فى بيع العبيد.

إنى أحبك جدولاً وحمامة.. ونبوءة تأتى من الزمن البعيد..

وأنا أحبك فى طموح البحر، فى غزل الرعود مع الرعود..

وأنا أحبك فى احتجاج الغاضبين، وفرحة الأحرار فى كسر الحديد.

وأنا أحبك فى وجوه القادمين لقتل هارون الرشيد.

هل تصبحين شريكى.. فى قتل هارون الرشيد؟ (٢)

ونزار فى هذه الكلمات يجعل الحب معادلاً موضوعياً لكل القيم الجميلة من الحق والخير

والجمال والسلام والحرية، ويتجسد الحب فى صورة حبيبته التى ترمز للحق فهى النبوءة،

وترمز للخير فهى جدول ماء، وترمز للسلام فهى حمامة، وترمز للجمال فى غزل الرعود مع

الرعود، وأخيراً فى صورة كلية ترمز للحرية وبداية عصر التحرير.

\* ومن قصيدة «وبر الكشمير»:

سيدتى هذا عصر العنف وعصر الجنس

وعصر الدهشة والتغيير.

فلنهرب من سيف السياف وقصة عننرة والوزير.

مدفون جسمك، تحت الرمل الساخن، من أيام جرير.

مهروس نهدك، مثل شريحة لحم، فى أسنان أمير.

لا وقت لدينا للتاريخ.. فنصف حوادثه تزوير.

من جسمك تنطلق الغزوات.. ومنه سيبتدى التحرير. (٣)

### المفردات الأجنبية..

عندما تكون غاية الشعر هى توصيل الحالة الشعورية فى أصدق صورها يلجأ الشاعر إلى

أصدق حالات النظام اللغوى وأكثرها التصاقاً بالتجربة وأقدرها على التعبير عنها، حيث تصبح

اللفظة هدفاً فى ذاتها، وإثباتها بحالتها وأصلها هو الغاية الفنية «فأصبحت مهمة الشاعرية

توصيل اللغة ذاتها، فالذى يتكلم فى الخطاب الشعري هو الجمل والتراكيب التى تقدم نفسها

مباشرة مشحونة». (٤)

لذلك كان استخدام المفردات الأجنبية فى غزل نزار مكوناً فنياً للخطاب الشعري الذى يعكس

شعور الشاعر العربى بتقدم الحضارة الأجنبية وطغيانها على حياته، فكان لابد له من التجديد

والامتناع منها من أجل «إحداث محاكاة صادقة للموقف اللغوى، وإبراز مقدرته على تطويع

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٢ - ص ١٢.

(٢) نفسه - ص ١٦.

(٣) نفسه - ص ٤٦، ٤٧.

(٤) د/محمد عبدالمطلب: التجديد فى القصيدة العربية المعاصرة - مؤسسة يمانى الثقافية الخيرية، الطبعة الأولى

١٩٩٨م - ص ٢١٢.



الكلمات الأجنبية في النسيج الشعري، وكذلك تصوير لغة الكلام على اختلاف صوته ونبرها ومصدرها، وهو ما يعتبر تصويراً حياً لحياتنا المعاصرة من خلال الكلمة المنطوقة» (١) ونلمح معاً قدرة الشاعر نزار قباني على تطويع هذه المفردات الأجنبية في غزلياته، وبدت مهارته الفنية في الصياغة والحبك والتنظيم ذلك أن «المهارة الفنية التي تتجلى في هذا العمل أو ذاك وليدة توفيقه في عملية الاختيار والتنظيم من بين معطيات النظام اللغوي...» (٢)

ولفتنا الواقعية بعامة تأثرت بمفردات الحضارة الغربية الأجنبية؛ لأن الحضارة الحديثة أجنبية والطب أجنبي والأدوية أجنبية والعلم أجنبي والاقتصاد بالدولار والرياضة في أوروبا وأمريكا، حتى الخمور تفوق الغربي فيها على العربي فحرص عربنا على تناول الويسكي وكونياك فرنسا، طغت علينا الحضارة الأجنبية وفرضت لغتها وأفكارها.

لذلك لجأ نزار إلى تطعيم لغته بالألفاظ الأجنبية لإكساب قصائده روح الحياة وإثراء الدلالة المعنوية وإحداث الأثر النفسي في المتلقى، ونزار يقر بضرورة هذه المفردات الأجنبية التي غزت الحياة اليومية للمجتمع العربي وهو أحد أفراد هذا المجتمع ولا يحيا منفصلاً عنهم فقال: «أنا تجرأت على اللغة حتى استعملت كلمات لاتينية، مثل التليفون ووضعها في الشعر...» (٣) وبلغ الوضع بنزار قباني في استفزاز وإثارة المنظومة اللغوية حتى كتب أحد عناوين قصائده بالفرنسية وهو «A La Garçonne» ويعنى قصة شعر في موسم ما كموضة جمالية. وعلّ محاولة تقصى المفردات الغربية لديه قد يصيب الدراسة بالتكرار والملل فالظاهرة جلية واضحة في معجمه الشعري. فمن الألفاظ الأجنبية التي وردت في متن قصائده نجد مثلاً «فستان، مانيكور، كونياك، ويسكي، الفودكا، الأيس كريم، موسيقى الجاز، بار، الجيوكندا، فيديو، كلوريدا، ماو، مارلبورو، ناتو، أميرال، الكونكورد، بوردو، كولونيا، بارفان، سوزان، صمويل بيكيت، روما، باريس، إسبانيا، طوكيو، باكنجهام» ومن عناوين قصائده «كونشرتو البيانو، راسبوتين العربي، التانغو الأخير فوق حقل من التوليب الأحمر، إلى سمكة قبرصية تدعى تمارا، بروتوكول، التراجيديا، حوار مع يدين أرسقراطيتين، هراكيرى، سريالية، تشاوف، هولوكوست، حبيبتي تقرأ فرويد، الهروب من هيروشيما، لابسة الكيمونو، ستراتيجية، ليبرالية، صنع في طوكيو، فولكلور، سايكولوجية قطة» ويقول في قصيدة (هولوكوست):

حريم الرجل العربى

يشبه الهولوكوست النازى

له باب دخول.. وليس له باب خروج. (٤)

وفي قصيدة «الهروب من هيروشيما» يقول:

- لماذا بقائى..؟

كتمثال شمع.. لماذا بقائى؟

- ولم يبق شيء يثير حنينى

ولم يبق شيء يثير اشتهاى.

- فكيف أشم عطور فرنسا عليك؟

(١) د/أحمد عبدالحميد إسماعيل: عبدالله البردوني «حياته وشعره» - ص ١٥٥.

(٢) د/صلاح رزق: أدبية النص - دار الثقافة العربية، القاهرة - ص ٢٢٣.

(٣) نزار قباني: مجلة نصف الدنيا - القاهرة ١٩٩٦/٩/١ - العدد ٢٤٤.

(٤) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٥ - ص ١٠٥.



ونجد وصنعاء.. تحت ردائى..

- وكيف أغطيك بالفرو والريش

حين تكون حياتى بغير غطاء؟ (١)

وعلى الشاعر فى هذه الصورة أراد توظيف المثل العربى القائل: «فاقد الشيء لا يعطيه».

ومن قصيدة «العصفور» يقول نزار قبانى:

لو حميناه من البرد قليلاً.. وحميناه من العين قليلاً

أه.. لو نحن أخذناه إلى ساحات (باريس) العظيمة

وتصورناه معاً

مرة فى ساحة (الفاندوم) أو فى ساحة (الباستيل)

أو فى الضفة اليسرى من (السين)

أه.. لو نحن أخذناه إلى عالم (ديزنى)

وركبنا فى القطارات التى تمرق من بين ملايين الفراشات

إلى قوس قزح

أه.. لو نحن استجبنا لآمانيه الصغيرات

وأه.. لو أكلنا معه (البيتزا) بروما

وتجولنا بأحياء (فلورنسا)..

وتركناه ليرمى خبزه لطيور (البندقية)

فلماذا هرب العصفور منا يا شقيه؟ (٢)

علنا فى هذه الشواهد القصيرة نلمح - جلياً - مدى تطعيم نزار معجمه الشعرى بالمفردات الأجنبية. وعلى الشاعر قصد من حشد معجمه بالمفردات الأجنبية أن يصغر العالم ويجمله فى عين المتلقى العربى الذى لم ير هذه الأماكن والمدن الغربية.

### اللغة الحسية..

ومن أهم وظائفها تنبيه المتلقى الحسى، وإن القارئ فى ديوان نزار قبانى الغزلى يلحظ أنه يتعامل مع ألفاظ اللغة بطريقة حسية خاصة تذكرنى بمقولة قاسم أمين: «كلما أراد الإنسان أن يعبر عن إحساس حقيقى رأى بعد طول الجهد وكثرة الكلام أنه قال شيئاً عادياً أقل مما كان ينتظر، ووجد أن أحسن ما فى نفسه بقى فيها مختلفياً.. لتصوير إحساس كامل وتمثيل أثره فى صورة مطابقة للواقع يلزم استعمال ألفاظ غير المتداولة، ألفاظ غير العتيقة البالية، يلزم اختراع ألفاظ جديدة». (٣) لذلك يقول نزار فى قصيدة (درس فى اللغة لتلميذة مبتدئة):

خذى كل شيء تريدينه

واتركى لى لغتى..

فأنا بحاجة حين تكونين معى

إلى لغة جديدة أحبك بها.

.....  
.....

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة: ج ٥ - ص ١٨٤.

(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة: ج ٤ - ص ١٩٥، ١٩٦.

(٣) د/محمد حسين هيكل: ثورة الأدب - الطبعة الثانية - دار المعارف - ص ٤٤.





بحاجة إلى لغة ثانية..

أتفوق فيها على جسدك الخرافى. (١)

ونحن على دراية بألفاظ الحب قبل نزار قبانى أو بمفردات الغزل فى المنظومة القيمية التى كانت تسمح بها تقاليد اللغة العربية، فقد كان معجم الحب العربى قديماً يدور فى ديدن هذه المفردات: «القلب، الجوى، الهوى، الشوق، الوداع، اللقاء، الغرام، داعى المحبة، الحب، اللوم، الجمال، الفراق، الأرق، البين، الحياء، العناق، الغيرة، الود، الشكوى، العبير، الأطلال، الوصل، الوجد، الوفاء، الصد، الهجر، القُد» وغيرها من الألفاظ العتيقة القديمة. لكن قصائد نزار الغزلية جسدت البديل الشعري الذى يتجاوز كل أسباب الخوف والتراجع، حيث قلبت غزلياته كل معايير الغزل التى تنهل من التراث المفاهيم الرسمية للثقافة العربية. وقد كان نزار واعياً بهذا التغيير فقال:

أنعى لكم، يا أصدقائى، اللغة القديمة

والكتب القديمة

أنعى لكم..

كلامنا المثقوب كالأحذية القديمة. (٢)

حيث كان لابد بعد تخرر المرأة وظهورها أن تتحرر - فى المقابل - اللغة وتتحرر أجساد الألفاظ، ولا غرو فى ذلك إذ «إن الشاعر يتعامل بالأجساد الكاملة للألفاظ لا برموزها المطبوعة، وقد ينفذ كثير من الناس كل شئ تقريباً فى الشعر لأنهم يعجزون عن القيام بهذه العملية اللازمة». (٣)

إن معجم نزار الشعري مفعم بأعضاء جسم المرأة وصفاتها بما فيه من متعة وإثارة وتشويق عبر تثير المنبهات الحسية باللغة، وهذا جلى ممتد منذ بداياته الشعرية وحتى دواوينه الأخيرة؛ وربما أمسك بهذه المفاتيح طيلة هذه المدة ليبرز هويته الشعرية على حد قول الناقد الدكتور صلاح فضل: «إن أبرز مظاهر حداثة شعر نزار من الوجهة الاجتماعية يرتبط بتخليق وتنمية هذا الوعى الفردى الحاد للجسد، والانتقال به من مقام المكبوت المسكوت عنه مصدر العار والخجل إلى موضوع مستقطب للتجربة الشعرية». (٤) خاصة إذا عرفنا أن «كل ما لهذه الألفاظ الحسية - فى ذاتها - من قيمة هى أنها وسيلة لتنشيط الحواس وإلهابها؛ حتى تتم عملية الأداء النصى جيداً فى مواجهة الوجود». (٥)

ولو تتبعنا بعض عناوين قصائده لوجدناها مفرقة فى الحسية ومن أمثلتها: «رافعة النهدي، فم، نهديك، إلى ساق، حلمة، الشفة، العين الخضراء، همجية الشفتين، مصلوبة النهدين، خصر، طائشة الضفائر، مشبوهة الشفتين، أمية الشفتين، إلى نهدين مغرورين، جسمك خارطتى، حافية القدمين، قراءة فى تاريخ نهدي، قراءة فى نهدين إفريقيين، نهديان، القبلة الأولى، جنس، محاضرة فى غرفة نوم مغلقة، تنويعات موسيقية عن امرأة متجردة» ونجد نزار قبانى نفسه يعترف بحسنيته فى التعامل مع اللغة فى (أطول قصيدة اعتراف) عندما سئل عن بروز مظاهر

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٤ - ص ٣٦٣، ٣٦٤.

(٢) نزار قبانى: القصائد السياسية - الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - ٢٠٠٠ - ص ٤٣.

(٣) أ.أ. ريتشارد: العلم والشعر، ترجمة/محمد مصطفى بدوى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ٢٠٠١ - ص ٢٢.

(٤) د. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة - ص ٩٢، ٩٤.

(٥) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر - ص ١١٤.



الحسية في شعر الحب لديه فقال: «أنت تطالبني بأن أحتفظ بنقائى ونظافة ملابسى فى منجم فحم.. تطالبني بأن أرتفع بفكرة الحب إلى مرتبة عالية جداً.. هذا ضد بشريتى.. وأريد أن أقول لك: إن شعري هو تاريخ للعلاقات العاطفية فى بلادى، نعم.. فأنا قبل كل شيء وبعد كل شيء جسد يتعرض لألوف الضغوط التاريخية والوراثية التى يتعرض لها إنسان المنطقة..» (١)

عندما أعاد قراءة غزليات نزار قباني مرارا وتكرارا لكشف أسرار هذا الكم الهائل والإنتاج الضخم من صراحة الحسية فى تعابيره، يدور فى خلدى ما كان يفعله المتصوفة المسلمون قديماً فى خلواتهم، عندما كانوا يناجون الله فى حرارة ذائبة ودموع حرار وأشعار غزلية كالتى لقيس بن الملوح وكثير عزة، بل بأشعار الغزليين الحسيين أمثال أبى نواس.. كذلك عندما يغنون مادحين الرسول (صلى الله عليه وسلم) بأغاني الحب الشعبى المملوءة بالأوصاف الحسية للمحبوب.. ولعل أول ما يفد على خاطر من قراءات فى علم النفس التحليلى، هو تفسير فرويد بالتعبير عن النزعات الجنسية فى هذه الأشعار، وأنها لون من ألوان التطهير النفسى البرىء.. وإذا كان هذا التعليل صحيحاً، فإن هناك تعليلاً آخر يلح على خاطرى.. لقد أبصر المتصوفة بحواسهم الذوقية النافذة، أن وراء هذا الانشغال بالأشياء الحسية القريبة، انشغالاً أكبر بهم الهموم الإنسانية فى هذه الحياة، وهو المجهول المطلق، حيث التعبير بالحسيات العارضة عن الجوهرى فى صميم الوجود.

ونلاحظ امتلاء معجم نزار الشعري بالألفاظ الحسية فى جسد المرأة منذ بداياته الأولى حيث قام أحد الباحثين بعملية إحصائية لأعضاء جسد المرأة فى مجموعتيه الشعريتين الأولى والثانية وكانت النتيجة:

١- مجموع عدد مرات ذكر النهـد / ١٩٠ مرة.

٢- مجموع عدد مرات ذكر الفم / ٣٢ مرة.

٣- مجموع عدد مرات ذكر العيون / ٢٦ مرة.

٤- مجموع عدد مرات ذكر الجسد / ١٩ مرة.

٥- مجموع عدد مرات ذكر الشعر / ١٣ مرة. (٢)

ويقسم الناقد الدكتور صلاح فضل الحقول الدلالية لمعجم نزار الشعري كالتى:

١- كلمات تتصل بجسد المرأة وأعضائها وأدواتها وتشكل ٣٥٪.

٢- كلمات تتعلق بالعالم الحسى الطبيعى وتشكل ٤٠٪.

٣- كلمات تشير إلى أفعال حسية مثل الشهوة والنزق ٢٠٪.

٤- كلمات غير حسية تتسم بشيء من التجريدية ٥٪.

ثم يعلق على ذلك قائلاً: «فإذا لاحظنا أن القسط الأوفر من مفردات العالم المحسوس من النوع الثانى تأتى غالباً محمولات أوصاف لجسد المرأة وأعضائها وأشياءها وكيفية الاتصال بها أدركنا أن مجال المرأة يكاد يستقطب ما نسبته ٧٥٪ من هذا المعجم، وأن ٩٥٪ منه يدور فى النطاق الحسى المباشر، مما يجعل من لغة نزار الشعرية لغة الجسد فى المقام الأول.» (٣)

واستخدام الشاعر للمفردات الحسية فى بناء أعماله الشعرية يدل على الملكة الشعرية الفذة والموهبة الفنية فى تشكيل القصيدة الغزلية المعتمد على لغة الجسد واسترفاد معجم الحواس

(١) نزار قباني: مجلة كل الناس «أطول قصيدة اعتراف» حاوره مفيد فوزى - أغسطس ١٩٩٥ - الحلقة (٩).

(٢) شاكر النابلسى: الضوء واللغة (استكناه نقدي لنزار قباني) - ط ١ - بيروت ١٩٨٦ - ص ١١٩.

(٣) د/صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة - ص ٩٧.



والأعضاء، واستقراء المفردات الحسية بقصائده يدلنا على مدى تجويد الشاعر وتوفيقه فى تطويع المدلول الحسى للغة ليلائم الجو النفسى للقصيدة، ومن نافلة القول: إن هذا المنحى الحسى ظل بشعره حتى آخر أعماله وهو فى سن متقدمة، حيث أجرت إحدى الباحثات إحصائية على أربعة دواوين من آخر ما كتب الشاعر فكانت نفس النتائج التى أجريت على مجموعتيه الأولى والثانية من حيث طغيان مفردات الحس على معجمه الشعرى، وهذه الدواوين كتبها فى التسعينيات وهى:

- (قصائد مغضوب عليها) ١٩٨٦ - (أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء) ١٩٩٢.
  - (هل تسمعين صهيل أحزاني) ١٩٩١ - (خمسون عاماً فى مديح النساء) ١٩٩٤.
- وكانت النتيجة كالآتى:

١- عدد مرات ذكر العيون / ٦٢ مرة.

٢- عدد مرات ذكر النهد / ٦١ مرة.

٣- عدد مرات ذكر الجسد / ٥٧ مرة.

٤- عدد مرات ذكر الفم / ١٧ مرة.

٥- عدد مرات ذكر الشعر / ١٢ مرة. (١)

\* فعن النهدين يقول فى قصيدة (نهدان):

للمرأة التى أحبها نهدان عجيبان!

واحد من بلاد النبيذ.. وواحد من بلاد الحنطة..

واحد مجنون كرامبو.. وواحد مغرور كالتنبي..

واحد من شمال أوروبا.. وواحد من صعيد مصر..

وبينهما.. دارت كل الحروب الصليبية.. (٢)

\* وعن الثغر يقول فى قصيدة (فم):

فى وجهه ————— يدور كالبرعم \* بمثله الأحلام لم تحلم.

من أين يا ربى عصرت الجنى؟ وكيف فكرت بهذا الفم؟

كم سنة ضيعت فى نحته؟ قل لى.. ألم تتعب؟ ألم تسأم؟

منظمة الشفاه لا تفصحى أريد أن أبقى بوهم الفم. (٣)

\* وعن الجسد يقول فى قصيدة (قصيدة من الشعر الحر):

لماذا تخافين أيتها المرأة العارية..!

أحبك - مثل القصيدة - من غير وزن وقافية.. (٤)

\* وعن العيون يقول فى قصيدة (من بدوى .. مع أطيب التمنيات.):

هل كانت العينان قبل الدمع؟ أم فى الأصل قد كان البكاء؟

هل ناهداك خطيئتان عظيمتان.. كما رووا؟

أم ناهداك يصححان جميع أخطاء السماء؟ (٥)

\* وعن الشعر يقول فى قصيدة (Ala Garçonne):

أقطعنها.. أرجوحة الرصد؟ وفجعتنى بأعـز ما عندى.

(١) بروين حبيب عبد الرسول: تقنيات التعبير فى شعر نزار قبانى - ١٩٩٧ - ص ١٠١.

(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٤ - ص ٣٢٨.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٥٩.

(٤) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٥ - ص ٧٨.

(٥) نفسه - ص ١٧٥.





سقفى وبستانى ومدفأتى  
ومظلتى السوداء كم حجبت \*  
لا تقربينى.. أنت ميتة  
وفراشسى الجدول من ورد.  
عننى الشموس وهددت وجدي.  
إن السوالف مجدها مجدى. (١)



## المبحث الثانى الظواهر اللغوية

إن اللغة فى النص الشعرى المشكل تقوم - فى ذاتها - على عدة أبعاد ومجموعة من المستويات الداخلية من (صوتى، دلالى، نحوى، صورى). والعلاقة بين هذه المستويات ليست سكونية ستاتيكية جامدة أى علاقة انفصال، بل هى علاقة تفاعل وظيفي ديناميكية متحركة بين الجزء والكل. وعبر هذه العلاقات الداخلية تنبثق ظواهر خارجية تطفو على سطح اللغة مثل نوعية الصبغة والصياغة الشعرية، وبعض التقنيات التعبيرية والظواهر اللغوية التى تميز أسلوب الشاعر وطريقته فى الإبداع والتشكيل مثل بروز لغة الأنا، ومثل التكرار، وتقنية القص والحوار، والعموم والشمول كصفة فنية، والطباق. وكذلك:

### الصياغة القانونية..

إن ثراء معجم نزار قباني الشعرى بالألفاظ والتركيبات والصيغ المستقاة من حقل القضاء حيث المحاكم والقانون لظاهرة جليلة فى لغته الشعرية فى الجانب الغزلى، حيث اتخذ من المرأة قضية يترافع عنها أمام المحاكم ولدى القضاء العالى، ولا غرو فى ذلك إذ هو نتيجة تأثره بالمحيط الذى يعيش فيه والبيئة من حوله وتأثره بثقافته الدراسية، حيث إن «الذين اطلعوا على مختلف صور تفكير العالم ووقفوا على أدب الأمم المختلفة، هؤلاء يرون أن المدارك والإحساسات الإنسانية ليست جامدة ولا يمكن أن تكون كذلك؛ لأنها خلق البيئة المحيطة بالإنسان..» (١)

ونزار قباني خلال عملية تشكيل بنائه الفنى جنح إلى عدة جوانب من جوانب النظام اللغوى، فامتاح فى بعض تشكيلاته اللغوية من قاموس القانون ليكون لغته الكلية، لاسيما إذا اعتمدنا مقولة: (إن العمل الأدبى لغة داخل اللغة)، حيث تنصهر كل طاقات الشاعر وإمكاناته اللغوية والمعرفية فى بوتقة أدبية من أجل توصيل الدفقة الشعورية إلى المتلقى فى أحسن شكل ممكن على نحو ما ذهب إليه الرمانى قديماً حيث عرف البلاغة بأنها «إيصال المعنى إلى القلب فى أحسن صورة من اللفظ». (٢) واعتماد نزار قباني مثل هذا القاموس الجاد فى تشكيل لغته الغزلية يعتبر موقفاً فكرياً حراً لأديب من واقعه ومجتمعه، وهو أكبر دليل على اجتماعية الأدب وواقعيته إذ إن «الفصل بين فنية الأدب واجتماعيته شذوذ فى منطق الحياة والفن معاً». (٣)

لذلك كان امتياح غزليات قباني من القانون مفرداته تعبيراً عن روح العمل الفنى وحيويته فى أزهى مظاهره الاجتماعية.

تعتبر الصياغة القانونية فى لغة غزل نزار قباني أحد الموانئ التى استراح عندها مركبه الشعرى فأمدته بالزاد والزواد ثم انطلق يرفد من غيرها حتى يكمل رحلته فى بحر النساء، لذلك تعتبر لغة القانون إحدى تذاكر المرور لقصائده إلى القارئ، ويقول فى ذلك: «إن القصيدة الجديدة تنتقل بتذاكر مرور مؤقتة، بعضها صالح وبعضها انتهت مدة خدمته». (٤) وفى جدلية متضافرة بين القانون والمرأة نقرأ فى كتاب «حديث الذكريات»: «شاعرنا نزار قباني.. لقد

(١) د/محمد حسين هيكل: ثورة الأدب - ص ٤٥.

(٢) الرمانى: النكت فى إعجاز القرآن، دار المعارف بمصر - ط ٢، ١٩٧٦م - تحقيق: محمد خلف الله أحمد، رد. محمد زغلول سلام.

(٣) عائشة عبدالرحمن «بنت الشاطئ»: قيم جديدة للأدب العربى القديم والمعاصر، معهد البحوث والدراسات العربية ١٩٦٦ - ص ٢٦٣.

(٤) نزار قباني: ماهر الشعر؟ - ص ١٨٦.



التحقت بكلية الحقوق لدراسة القانون فلماذا اخترت هذه الدراسة؟

- لا أدري لماذا اخترت هذه الدراسة، رغم أنني لم أمارس العمل القانوني إطلاقاً.. ولم أمارس مهنة الدفاع في حياتي إلا عن قضية واحدة، هي قضية المرأة..» (١)

والمتتبع لبعض عنوانات قصائد نزار قباني - إن لم يلمح صورة المحاكم والملفات والدفاتر فيها - سيشتم روائح القضايا والأحكام والمنشورات من خلالها مثل: «أشعار خارجة على القانون، قصائد مغضوب عليها، الحب لا يقف على الضوء الأحمر، الأوراق السرية لعاشق قرمطي، هوامش على دفتر النكسة، استراتيجيات، ليبرالية، إفادة في محكمة الشعر، بلاغ شعري رقم (١)، سرى جدا، منشور سرى جدا، بروتوكول، الخروج عن النص، محاكم التفتيش، من ملفات محاكم التفتيش، رائحة الكتابة، القرار، حكاية انقلاب، الحب على شريط تسجيل، الإنذار الأخير، فك ارتباط، الجريمة المستحيلة، المسجلة، امتيازات، محاولات لقتل امرأة لا تقتل، أمن الدولة، احتلال، الكفاح المسلح، مخطط نزارى لتغيير العالم، من ملفات النساء، تحرش، مشنقة».

ومن الشواهد على بروز الصبغة القانونية، وشيئاً ما السياسية، على أشعاره الغزلية قوله:

جسمك دفتر سرى..

سجلت عليه كل تاريخ الشعر..

وكل تفاصيل ليلة القدر.. (٢)

وقوله: جسمك قبيلة تحترف الحرب،

كتيبة مدججة بالأنوثة..

غزوة حضارية.. لاحتلال جميع رجال العالم. (٣)

وقوله: درسونا في كلية الحقوق..

أن نهلك.. هو أقدم إعلان للحرية.. عرفه العالم. (٤)

وقوله: للمرأة التي أحبها قدامان صغيران جدا.. تشبهان كلام الأطفال.

ولجسدها رائحة سرية جدا.. كرائحة الكتابة الممنوعة. (٥)

وقوله: في «محاكم التفتيش»:

لا يستطيع أحد أن يستجوب قصيدة..

ويسألها: أين كانت؟ ومع من كانت؟

وفى أي ساعة رجعت إلى البيت؟

القصيدة هي التي تطرح أسئلتها.. وتستجوب مستجوبيها. (٦)

وفى مثل هذه الرؤى الإبداعية التي يطرحها نزار يمكن للبحث أن يعتبر أن القصيدة هي المرأة في شعره.

وقوله في: «ليبرالية»:

لا أسمح لك أن تمارسى سلطاتك على

(١) أمينة صبرى: حديث الذكريات - الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠١م - ص ٧٥.

(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٤ - ص ٤٠١.

(٣) نفسه - ص ٤٠٢.

(٤) نفسه - ص ٤٠٨.

(٥) نفسه - ص ٢٣٩.

(٦) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٥ - ص ٢٨٩.





باسم الحب أو باسم الأمومة  
أو تحت أى شعار عاطفى آخر  
فأنا منذ أن خلقتنى الله.. فى حرب دائمة مع السطلة.. (١)  
وقوله فى: «بلاغ شعري رقم (١)»:  
أياك أن تتصورى .. أنى أفكر فيك تفكير القبيلة بالثرديد  
وأريد أن تتحولى حجراً أطارحه الهوى  
وأريد أن أمحو حدودك فى حدودى..  
أنا هارب من كل إرهاب يمارسه جدودك أو جدودى..  
أنا هارب من عصر تكفين النساء وعصر تقطيع النهود..  
فضعي يديك كنجمتين على يدي..  
فأنا أحبك كي أذافع عن وجودى.. (٢)

فى نفس القصيدة «بلاغ شعري رقم (١)» سبق وأن اتخذ نزار من حب حبيبته معادلاً  
موضوعياً للقيم الجميلة ومنها رمزاً للخير والحق والجمال والسلام والحرية حتى يصل فى إعلائه  
من قيمة الحب إلى أن يجعله هو الوجود.

هذه بعض الشواهد على ظاهرة الصبغة القانونية فى بعض غزل نزار قباني، وتجدر الإشارة  
هنا إلى القول بأن استدعاء نزار لمفردات معجم القانون لم يكن افتعلاً وصنعة بقدر ما كان طبعاً  
وطبيعة يفرضها واقع التجربة الشعرية «الشاعر لا يكتب باعتباره عالماً..... فالتجربة ذاتها، أى  
أمواج الدوافع التى تندفع خلال العقل، هى التى تأتى بهذه الألفاظ وتعتمدها...» (٣)  
**لغة الأنا..**

علّ ضمير المتكلم الشخصى «أنا» من أبرز الظواهر اللغوية فى غزل نزار قباني.. بل وفى  
شعره بعامة.. وعمل ذلك يرجع فى الأصل إلى النرجسية التى تمتع بها نزار، فتكون لغة الأنا لديه  
سمة أسلوبية نزارية عبرت عن سيكولوجية ذاته وعللت مدى تناقض سلوكه واختلاف  
موضوعاته.. ولا ضير فى ذلك - لا سيما - إذا عرفنا «أن الشعر - كما يقولون - بوح الشاعر  
بذات نفسه». (٤) لذلك وجدنا نزار قباني - فيما يشبه تحليله هذه الظاهرة - فى أحد كتبه  
النثرية وهو «قصتى مع الشعر» والذى يعتبر من كتب السيرة الذاتية، نجده يقول: «لا أحد  
يستطيع أن يرسم وجهى أحسن منى». (٥) ولغة الأنا (الضمير الشخصى) تلعب دوراً كبيراً فى  
العملية التواصلية بين الشاعر والقارئ حيث إن «العناصر التواصلية ذات أثر مباشر فى كيفية  
استخدام وتوظيف اللغة الشعرية، فأدوار المرسل والمتلقى تتعلق بالضمائر الشخصية  
المستخدمة فى الخطاب». (٦)

والشاعر داخل قصيدته - أى أثناء العملية الإبداعية - يجد نفسه أكثر حرية فى التعبير عن  
ذاته، تماماً كما يتحرر النائم فى أحلامه؛ ذلك أن «صور الشاعر مثل الصور فى الحلم أى أنها  
متحررة من رقابة الوعى». (٧) خاصة وإذا كان الشاعر موهوباً أى لديه القدرة الفائقة فى

(١) نفسه - ص ٢٨١.

(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٢ - ص ١٥.

(٣) أ.أ. ريتشارد: العلم والشعر - ص ٤٢.

(٤) د/شفيع السيد: التعبير البياني (رؤية بلاغية نقدية) - دار الفكر العربى - (د.ت) - ص ١٨٩.

(٥) نقلاً عن د/محمد مصطفى هدارة: دراسات فى الأدب العربى الحديث - الطبعة الأولى ١٩٩٠ - ص ١٤٦.

(٦) د/صلاح فضل: نبزات الخطاب الشعري: الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط ١ / ٢٠٠٤ - ص ١٤.

(٧) د/شفيع السيد: التعبير البياني - ص ١٨٩.



تقمص الشخصية وتمثيل الدور وتمثل الحالة الشعورية والتفاعل مع موضوعه «فالشاعر يعيش موضوعه من الداخل ويندمج معه، ويستغرق فيه، ومن هنا تصطبغ صورته الشعرية بلون ذاته الباطنة». (١)

فالحديث عن النفس من أهم ميادين الشعرية النزارية لذلك كثرت صيغة (أنا) لديه، ولا عجب «فهم الشاعر الكبير أولاً هو الإفصاح عن نفسه». (٢) فهي ظاهرة صحية غير مرضية يتمتع بها كبار الشعراء، لكن ينبغي أن تحجم أو تضبط حتى تقوم بهدفها دون أن تؤذى الآخرين «فالفنان الحق يعرف كيف يتقن أحلامه حتى تفقد تلك النبيرة الشخصية التي تؤذى أسماع الآخرين، ومن ثم تصبح ممتعة لهم». (٣) خاصة إذا تضافرت هذه الأحلام الذاتية في جدلية متشابكة مع قطعة حسية جمالية مثل المرأة، فالذات الشاعرة والمرأة (الحسية) ضفرتا ثنائية جدلية لدى شعراء الرومانسية البرجوازيين، حيث «تلعب المرأة الدور الرئيسي في المطامع البرجوازية لطبقة تمثل تفتح الذات الإنسانية على ما فى داخلها وما حولها من ماديات...». (٤)

ونزار من خلال إبداعاته نجد لديه مقاطع يؤكد فيها على ذاته فيتغنى فيها بنبرة صوته، وروعة جبهته ورشاقة أصابعه وسحر شعره، ونجد فى إحدى تجاربه الشعرية إحدى المعجبات تذكر لأختها مواصفاته الجميلة من جبهة تتوهج كالشمس ضياء وترتفع حرة نحو السماء، وردائه الأنيق الذى تغار منه الشمس، وفمه الملون بألوان الفصول الأربعة المتنوعة الزاهية. وهو فى كل هذا إنما يمجّد الإنسان بصفة عامة من ناحية، ثم يمجّد أسلوب عمر بن أبى ربيعة فى الغزل من ناحية أخرى:

إنه الآن.. إلى موعدنا  
ورداء يحصد الشمس.. جوى  
لا أسميه.. وإن كان اسمه  
نقرة العود.. وبوح المزرعة. (٥)

إنه فى معرض حديثه عن المرأة ينسحب الوصف ليحكى لنا عن شيمه وسماته هو، فهو تعبير عن صيغة الأنا وضمير الشخصية بطريقة غير مباشرة. و«الأنا» هنا هى الإنسان المخلوق العظيم.

وفى حديثه إلى حبيبته يوصيها أن تتبارك بكلماته وحروفه فكل حرف يكتبه فيها يصير أدباً رائعاً، وهو لون آخر من ألوان التمجيد «تمجيد الكلمة»:

- إذا تصفحت يوماً يا بنفسجتي  
تباركى بحروفي.. كل فاصلة  
ويبرز ضمير «أنا» واضحاً صريحاً فى كثير من أشعاره مثل:  
- أنا.. الحب عندي جدة وتطرف  
أنا، ما أنا.. فلتقبليني مغامراً  
- قلبي كمنفضة الرماد.. أنا..  
شعري.. أنا قلبي، ويظلمنسى  
هذا الكتاب الذى لا يشبه الكتب.  
كتبتها عنك يوماً.. أصبحت أدباً. (٦)  
وتكسى أبعاد، ونار لها أكل.  
تجارته الأشباح والوهم والليل. (٧)  
إن تنبشنى ما فيه تحترقنى،  
من لا يرى قلبي على السورق. (٨)

(١) نفسه - ص ١٧٢.

(٢) د/محمد مندور: فى الأدب والنقد - نهضة مصر (د.ت) - ص ١٢٠.

(٣) من كلام فرويد، نقلاً عن د.شكري محمد عياد: البطل فى الأدب والأساطير - دار المعرفة بالقاهرة - الطبعة الأولى ١٩٥٩ - ص ٤٤.

(٤) د/السعيد الورقى: لغة الشعر العربى الحديث - ص ٤٠٨.

(٥) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٢٠٢.

(٦) نفسه - ص ٤٦٢.

(٧) نفسه - ص ٦٠، ٦١.

(٨) نفسه - ص ١٥.





- أنا عنك ما أخبرتهم.. لكنهم  
أنا عنك ما كلمتهم.. لكنهم  
- وأنا أسير وراء نعشى ضاحكاً  
- أنا عاجز عن عشق أية نملة  
وعندما يبرهن لها عن مكانته في حياتها - خلال توصيته لها بالتبارك بشعره - يفرد الأدلة  
والبراهين التي تعلو من ذاته وشأنه:  
كتبت بالضوء عن عينيك هل أحد  
وكنت مجهولة حتى أتيت أنا  
أنا.. أنا.. بانفعالاتي وأخيلتي  
وفي قصيدة (القرار) \* من ديوان (الخب لا يقف على الضوء الأحمر) تتأكد لغة الأنا والإعلان  
عن الذات واستخدام ضمير «الأنا» وضمير «ياء المتكلم». وذلك عندما يتحدث عن نفسه وحبه  
منطلقاً من الأنا العميقة والذات العليا.

### التكرار..

التكرار في القصيدة له دور تعبيري واضح، فتكرار عنصر - لفظاً أو معنى - يوحى بسيطرة  
هذا العنصر المكرر على شعور الشاعر وإحاحه على ذهنه وفكره، لذلك فإن «التكرار يضع في  
أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر» (٥) فعندما يأتي التكرار الجيد في القصيدة  
الشعرية، فإنه يلعب فيها الدور الرئيسي، حيث يتجاوب مع ترددات التجربة الشعرية، ويتابع  
خطوط الشاعر في علوها وهبوطها. وقد عرفه الشاعر العربي القديم في مثل تكرير اسم المحبوبة  
تلذذاً واستعذاباً به. وتتعدد أشكال التكرار فمنه البسيط حيث يتكرر الاسم لفظاً، ومنه المركب  
المعقد حيث يأتي العنصر المكرر بأكثر من صورة تدور كلها حول معنى واحد وتعطى كلها إحياءً  
واحداً.

وقد التفت نقادنا القدامى إلى هذه الظاهرة اللغوية فنرى ابن الأثير يقول فيه: «واعلم أن  
المفيد من التكرير يأتي في الكلام تأكيداً له وتشبيهاً من أمره؛ وإنما يفعل ذلك للدلالة على  
العناية بالشيء الذي كررت فيه كلامك...» (٦) والتكرار في يد الشاعر سلاح ذو حدين قد يكون  
حسناً يزين الكلام ويقوى المعنى، وقد يكون سيئاً رديئاً يسقط بإبداع الشاعر، لذلك استدرك  
ابن الأثير كلامه قائلاً: «واعلم أن هذا النوع من مقاتل علم البيان» (٧) وإلى هذه النقطة قد فطن  
ذوق الشاعرة العراقية نازك الملائكة فقالت: «والتكرار يحتوى على ما يتضمنه أى أسلوب آخر  
من إمكانات تعبيرية، إنه في الشعر مثله في لغة الكلام، يستطيع أن يغنى المعنى ويرفعه إلى

(١) نفسه - ص ٧٤٣.

(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٥ - ص ٤٣٧.

(٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٤٦٦.

(٤) نفسه - ص ٤٦٣.

\* يمكن قراءة القصيدة كاملة في: الأعمال الشعرية الكاملة - الجزء الرابع - ص ٩٥ وما بعدها.

(٥) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر - ص ٢٧٦.

(٦) ابن الأثير: المثل السائر - ج ٣ - ص ٤.

(٧) نفسه - ص ٢٠.





مرتبة الأصالة ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه، وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوي والموهبة والأصالة». (١)

يوظف نزار قباني التكرار المتراكب - وهو خاصية جوهريّة في الشعر العربي - بطريقة منظمة في قصائده، وهو ما «نعنى به الإضافات المتتالية للكلمات والصيغ بما يسمح بتأكيد المقول من ناحية وتجاوزه بالتنمية من ناحية أخرى». (٢) فنراه يقول:

أحبك أيتها الغالية.. أحبك أيتها الغالية..

أحبك مرفوعة الرأس مثل قباب دمشق، ومثل ماذن مصر..

فهل تسمحين بتقبيل جبهتك العالية؟

وهل تسمحين بنسيان وجهي القديم؟

وهل تسمحين بتغيير ثوبك؟

أحبك أكثر مما ببالك.. أحبك تحت الغبار. (٣)

فالشاعر يكرر الفعل «أحب» المضارع الذي يدل في ذاته على الاستمرارية، والتكرار يؤكد ذلك الحب إلى جانب تعلقه مباشرة ببناء القصيدة العام، وارتباطه المتين بالسياق، حتى نكاد نشعر ونحن نقرأ القصيدة أن «أحبك» الأولى غير الثانية، فنسبة الإحساس تتزايد تصاعدياً مع ثبات اللفظة، ذلك أن التكرار كى يحدث دلالاته في المتلقى لابد أن يكون اللفظ المكرر وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها، كما أنه لابد أن يخضع له الشعر عموماً من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية «فليس من المقبول أن يكرر الشاعر لفظاً ضعيف الارتباط بما حوله أو لفظاً ينفر منه السمع». (٤)

ونجد نزار قباني في بعض قصائده يكرر المفردة بطريقة مستمرة، ففي قصيدة (الحزن) تتكرر مفردة «علمنى» ١٨ مرة، (٥) وفي قصيدة (تذكرة سفر لامرأة أحبها) يكرر مفردة «أرجوك» ١٨ مرة، (٦) وفي قصيدة (السيمفونية الجنوبية الخامسة) يكرر لفظة «سميتك» ٢٤ مرة، (٧) وفي قصيدة (بلقيس) يكرر الاسم «بلقيس» ٥١ مرة. (٨)

عل نزار قباني بهذا الفهم لقيمة التكرار الفنية والنفسية يستخدمه كوسيلة فنية مغايرة لما عهده القدماء من اعتبار تلك الظاهرة ظاهرة نحوية «إن التكرار والحذف والتنكير والتعريف والتأخير والتقديم، وجوه من النحو». (٩) فأحياناً يكرر اللفظ لأهميته بل لعدم جدواه وتفاهته معطياً انطباعاً شعورياً بكثرته دون تأثير عليه:

يطالبنى فقهاء القبيلة

(١) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر - ص ٢٢٩.

(٢) د/صلاح فضل: نبرات الخطاب الشعري - ص ٢٩.

(٣) نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة - ج ٢ - ص ٤٦٨.

(٤) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر - ص ٢٢٩.

(٥) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٧٠١ وما بعدها.

(٦) نفسه - ص ٧٠٨ وما بعدها.

(٧) نزار قباني: قصائد مغضوب عليها - ص ٥٨.

(٨) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٤ - ص ٩ وما بعدها.

(٩) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز - تحقيق محمود محمد شاكر - مكتبة الخانجي، القاهرة - الطبعة الثانية



باسم الوصايا العشر التى لم أقرأها  
وباسم دولة الذكور التى لا أعترف بها  
وباسم المؤلفات التى ألفها الجراد الصحراوى  
وباسم شجرة العائلة.. التى كسرتها وتدفأت على حطبها  
أن أترك عشقى لك فى غمده. (١)

ويعتبر الدكتور صلاح فضل أن التكرار ظاهرة لغوية فى النصوص الحديثة بغرض إحداث الدهشة والمفاجأة، لكنها كأداة فنية فى شعر نزار قبانى لم ترق إلى مستوى المفاجأة وكسر النموذج الشعرى التقليدى، «وقد أدى هذا التكرار الدلالى والتصويرى لتفريغ قصيدته من شحناتها الشعرية بخلوها إلى درجة لافتة من عنصر الحداثة الجوهري وهو المفاجأة السارة الخصبة لكل تجربة بشكلها أو أدواتها وأبعادها الدلالية ولنقرأ هذه القطعة مثلاً من قصيدة (الشجرة):

كونى.. كونى امرأة خطرهُ  
كى أتأكد.. حين أضملك.. أنك لست بقايا شجرهُ..  
احكى شيئاً.. قولى شيئاً.. غنى، ابكى، عيشى، موتى..  
كي لا يروى يوماً عنك.. أن حبيبة قلبى شجرهُ. (٢)

فهذا اللون المسرف فى اعتماده على نماذج التكرار، بمستوياتها الصوتية والمعجمية والنحوية يفقد قدرته على مفاجأتنا شعرياً». (٣) وعلا - الآن - لا نجد مندوحة من الاختلاف مع الدكتور صلاح فضل حيث نرى أن التكرار فى شعر نزار قبانى حيوى الدلالة نشط فعال أدى دوره فى كل مرة تكرر فيها، وأضاف إلى قصائده جمالاً وفاعلية، تشعرونا بمدى حيويته فى التشكيل الفنى، حيث يجعل نزار من العنصر المكرر فى قصيدته (نقطة انطلاق) ينطلق منها لتصوير البعد الحقيقى للتجربة الشعورية و(محور ارتكاز) تدور حولها أبعاد الإبداعية بكاملها. ولا نحس التكلف أو السأم من تكراراته؛ لأن طبيعة التجربة هى التى جعلت اللفظ يفرض نفسه على الشاعر، فيرجع سر جمال تكرار اللفظة لديه إلى كثافة الحالة النفسية التى تقترب بها اللفظة، فيعدد مفردات المعاناة والمكابدة بعدد ورود (كم) الخبرية، فيرسم الجو العام المعيا بالضجر والرفض والثورة، ذلك عبر عنايته بتقديم المعنى مرتبطاً ومتسلسلاً فى يومية من (يومييات امرأة لا مبالية):

أنا نهداى فى صدرى.. كعصفورين قد ماتا من الحر  
كقديسين شرقيين متهمين بالكفر..  
كم اضطهدا.. وكم جلدا.. وكم رقدا على الجمر..  
وكم رفضا مصيرهما.. وكم ثارا على القهر..  
وكم قطعاً لجامهما.. وكم هرباً من القبر.. (٤)

إن تكرار كلمة (كم) وما تحمله من إحياءات العناء والمعاناة والحرمان يبرز روعة توظيف

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٤ - ص ٣٧٤.

(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٢/٧٨.

(٣) د/صلاح فضل: شفرات النص: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة - ط ١ - ١٩٩٥.

(٤) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٦٠٤.



التكرار عند نزار فى خروجه من حيز الموضوعية الجامدة إلى الامتزاج بالنفس البشرية، حيث نحس هذه النفس المترعة بالضجر والألم، وبالشعور بجينات العدم فى الذات والدم واللحم والعظام، بل فى كل العالم، إحساس بالقهر فى جبرية رهيبة أبدية، لكنه ضجر قابل للانفجار والثورة.

ونزار قبانى سبر تنويعه فى استخدام أساليب التكرار نجده وقد استعمل أبرز أنواع التكرار، وهو التكرار فى صورته التعددية التركيبية: أولاً وثانياً وثالثاً.. إلخ ليؤكد لمحبوبته أنه يحبها على حد تعبير الكلام العادى «قلت لك: أحبك مرة واثنين وثلاثة وأربعة..» فيقول:

عدى على أصابع اليدين ما يأتى	فأولاً: حبيبتي أنتِ.
وثانياً: حبيبتي أنتِ	وثالثاً: حبيبتي أنتِ.
ورابعاً.. وخامساً	وسادساً.. وسابعاً.
وثامناً.. وتاسعاً	وعاشراً: حبيبتي أنتِ. (١)

عبر هذه الإطلالة على مناطق وجود التكرار فى غزليات نزار قبانى، يمكن أن نقول: إن التكرار ورد لديه على أشكال عدة منها تكرار المفردة وتكرار العبارة، وتكرار السطر الشعري، وتكرار الفعل، وتكرار أداة النداء (يا) (٢)، تكرار حرف النفي (لا) (٣)، تكرار اسم الفعل (آه) (٤)، تكرار اسم الاستفهام مثل (هل، كيف، متى):

متى تفهم؟ متى يا سيدى تفهم؟  
بأنى لست واحدة كغيرى من صديقاتك  
متى تفهم؟ متى تفهم؟ أيا جملاً من الصحراء لم يلجم؟  
ويا من يأكل الجدرى منك الوجه والمعصم..  
متى تفهم؟ متى تفهم؟  
بأنك لن تخدرنى.. بجاهك أو إماراتك..  
متى يا أيها المتخم؟ متى تفهم؟ \*  
متى يستيقظ الإنسان فى ذاتك.. (٥)

### القص والحوار..

تعتبر خصيصة القص والحوار من أهم الظواهر الأسلوبية فى شعر نزار قبانى، وهى دليل على تمكن وأصالة الشاعر ومهاراته الخاصة وقدراته العالية على امتلاك أدواته واللعب بها، فالقص يمنح القصيدة أبعاداً عميقة وانفتاحاً فى الدلالات، والحوار يقتضى قيامه بروز أكثر من صوت داخل القصيدة.. وفى قصائده الأولى تنتشر هذه السمات قليلاً ولكنها تتعمق وتظهر بوضوح أكثر فى دواوينه الأخيرة حيث تقصر القصائد وتختزل إلى ما يقل عن نصف صفحة، هنا يعمد نزار إلى استخدام القص والحوار باعتبارهما يختزلان المفاهيم ويكثفان التجربة الشعرية:

(١) نفسه - ص ٧٤٥.

(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٤ - ص ١٠٠.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٢ - ص ١٠٢.

(٤) نفسه - ص ٦١١.

(٥) نفسه - ص ٦١.





بين العواصم أنت الآن عاصمتي  
كم ارتبطت بمقهى ليس يعرفني  
وكم لجأت إلى عينين من عسل\*  
ما بين نهديك شعر غير مكتشف  
فكيف أنى دونما وطن..؟  
وللجميلات تاريخ كما المدن.  
وعانقتنى، لدى إبحارها السفن.  
وكننت من قبل لا أهل ولا وطن.  
وبين عيني حزن ماله زمن.  
وكل أنثى أحببتنى هى الوطن. (١)

القصيدة على الرغم من صغر حجمها الطباعى إلا أنها تحمل تكثيفاً لتجارب طويلة عاشها الشاعر لم يجد سوى السرد القصصى فى التعبير عنها.. وهى - مثل غيرها من قصائد دواوينه الأخيرة - قصيرة. وهذه المقطوعة الصغيرة شديدة التكتيف - حيث تأتى ناجحة - تكون شبيهة بالومضة الشعرية التى تدوى فى وجدانك كشحنة مضغوطة أولها هو آخرها. خاصة وأن نزار قباني يحسن ختام قصائده ويؤمن بأن القصيدة كالقنبلة الموقوتة لابد أن تنفجر فى آخر سطر. حيث تشرح القصيدة - فى قصة قصيرة - كيف أن الشاعر عاش التشرد بين العواصم والمدن والمقاهى والبحار والسفن بحثاً عن وطن أبدي.. ثم يلتقى بالأنثى فتصير وطنه النفسى.

ونزار قباني استقى عنصر (القص والحكاية) من الفن الروائى حيث كان «عنصر (القص والحكاية) جوهر الرواية قبل نضوجها واستقلال أدواتها الفنية». (٢) كما استقى عنصر (الحوار الدرامى) من الفن المسرحى؛ ليساعده على إبراز تعدد الأشخاص والأصوات التى تعبر عن صراع الأبعاد الفكرية والشعورية لرؤية الشاعر، أى «أن هذه الشخصيات المتحاورنة المتصارعة هى بمثابة رموز لأفكار الشاعر وأحاسيسه». (٣) ولا غرو فى ذلك فثمة علاقة قوية بين الشعر العربى وسائر فنون الأدب الأخرى «لقد بدأ الأدب شعراً ومن القصيدة خرجت الرواية والقصة والمسرحية». (٤)

ويعد الحوا لدى نزار من أهم الظواهر اللغوية التى أتاح له قدراً من حرية التعبير بعيداً عن التقرير والمباشرة، لتعدد الأصوات فى الحوار، ينشئها من الواقع فيكون الحوار الخارجى (الديالوج)، أو يستولدها من ذاته فيكون الحوار الداخلى (المونولوج).

### (١) الحوار الداخلى..

وقيمة هذا الحوار تجسيد الانفعال الذاتى بين صوت الشاعر الداخلى وصوته الخارجى الذى يأتى حاملاً أحاسيسه «وفى الحوار الداخلى يكون الصوتان لشخص واحد أحدهما هو صوته الخارجى العام أى صوته الذى يتوجه به للآخرين، والآخر صوته الداخلى الخاص الذى لا يسمعه أحد غيره لكنه يبرز على السطح من أن لآخر». (٥) غير أن هذا الحوار يقدم للقصيدة بعداً شعورياً جديداً ويضفى الحركة ويبرز الصراع الداخلى لدى الشاعر.

والحوار الداخلى الذى يستخدمه نزار فى شعره الغزلى ليس مجرد حوار ذهنى، ومناقشة جدلية وفلسفية لكنه صراع بين شعورين نفسيين متناقضين، يجسد به الشاعر إحساساً نفسياً معيناً، فقد جاء توظيفه لدى نزار مجسداً لشعوره النفسى المتناقض كقوله فى قصيدة «ماذا أقول له ؟»:

ماذا أقول له، لو جاء يسألني: إن كنت أكرهه أو كنت أهواه؟

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٥ - ص ٤٧.

(٢) على عشرين زائد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة - ص ٢٢٠.

(٣) نفسه - ص ٢٠٦.

(٤) أحمد عبد المعطى حجازى: الأهرام - ١٩٩٧/٧/٩.

(٥) عز الدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر - ص ٢٩٤.



ماذا أقول، إذا راحت أصابعه  
وكيف أسمح أن يدنو بمقعده  
رباه.. أشياءه الصغرى تعذبني  
تلملم الليل عن شعري وترعاه؟  
وأن تنام على خصري ذراعاه؟  
فكيف أنجو من الأشياء.. رباه؟ (١)

فالشاعر في هذه القصيدة يقيم حوارية داخلية بينه وبين نفسه ليصور قصة حب كبيرة، تعجز أن تعبر عنها الكلمات.

كما يلاحظ اعتماد نزار خاصية فنية في تشكيل القص والحكاية هي خاصية «نقل الحوار» وهي ظاهرة شعرية في إبداعه، إذ يحول الإجابة عنه إلى الإجابة عنها مباشرة دون فعلى القول (قالت وقلت) فيما يسمى بـ «الحوار الدرامي». كذلك يأتي الحوار الداخلي لنفى أمر يرفضه الشاعر لكن بداخله لا يستطيع البوح به لعدم جدوى البوح في هذا الوقت:

قالت: هنا الحمراء زهو جدودنا  
أما مجادها! ومسحت جرحاً نازفاً  
يا ليت وارثتى الجميلة أدركت  
أن الذين عنتهم أجسادى. (٢)

فالغاية الحوارية هنا تتحقق من خلال استخدام الشاعر للمونولوج، حيث تتناول القصيدة حواراً بين الشاعر وفتاة إسبانية، تتفاخر الفتاة خلال القصيدة عن أمجاد أجدادها في الأندلس من خلال قصر الحمراء، فما تلبث أن تنسب هؤلاء الأجداد لنفسها، فيأتى الصوت - داخليا - من أعماق الشاعر صارخاً مجروحاً يانكساره ليعلن رفضه كلام الفتاة في نبرة استعجاب وتمن ورجاء..

## (٢) الحوار الخارجى..

ظاهرة لغوية استخدمها نزار لقاء تحقيق الأثر النفسي المطلوب، وتكمن قيمتها في تجسيد المشاعر المعنوية وإبرازها في واقع محسوس إذ «إن الحوار هو المظهر الحسى والصراع هو المظهر المعنوى». (٣) فيكشف الحوار الخارجى أبعاد الموقف وأعماق الشخصيات المتحاورين عن طريق إبراز الصوت والصوت المقابل تاركاً للمتلقى بلورة النتيجة، واستخلاص هدف الحوار، ورسم صورة نفسية لكلا المتحاورين. كقوله في قصيدة «إلى تلميذة»:

قل لى - ولو كذباً - كلاماً ناعماً  
ما زلت في فن المحبة طفلة  
قد كاد يقتلنى بك التمثال.  
بينى وبينك أبحر وجبال. (٤)

وفى هذا الحوار تبدو براعة الشاعر فى استخدام تقنياته الفنية، حيث اعتمد خاصية (نقل الحوار) بين الصوتين دون ذكر دلائل قصية وحكاية توضح أن الحوار قد انتقل منها إليه، مثل أفعال القص والحكى (قالت لى، قلت لها).

تسألنى حبيبتى:

ما الفرق ما بينى وما بين السما؟

الفرق ما بينكما..

أنك إن ضحكت - يا حبيبتى -

أنسى السما.. (٥)

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١/٤٠٤.

(٢) نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة - ج ٢ - ص ٨٦.

(٣) عز الدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر - ص ٢٠٨.

(٤) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١/٤٩٢.

(٥) نفسه - ص ٧٢٧.



فى هذا الحوار أيضاً بين الشاعر وحبيبته نجد نزار قبانى يعتمد خاصية «نقل الحوار» حيث حول الإجابة عنه إلى الإجابة عنها مباشرة، فيما يسمى «الحوار الدرامى». هذا الحوار بين الشاعر وحبيبته يجسد لنا مشاعره نحوها، ويعكس لنا انفعاله، فهذه الومضة القصصية الموجزة تجسّد حسى حى لشعور الشاعر ومدى صدق تجربته، فتترك انطبعا نفسيا بمدلولها يشبه الوميض فى نفس المتلقى، وأعتبر نسيان السماء من الخواتم الانفجارية فى قصائد نزار القصيرة مثلها تماماً مثل النهاية الفجائية فى القصة القصيرة حيث تفجر مشاعر الجمهور أكثر من النهاية المنطقية.

وإمعاناً من نزار قبانى فى التماس مع فنون الأدب والأجناس الأدبية الأخرى فقد كتب قصيدة بعنوان «قصة قصيرة»، تهاوى فيها التعبير الشعري فى مقابل جودة الفكرة القصصية، ومن ثم صنفها الدكتور الطاهر أحمد مكي تحت جنس القصة القصيرة، وأوردها فى مختاراته للقصة القصيرة. (١)

ظواهر أخرى..

من خلال البقاء مع نتاج نزار قبانى عبر رحلة استقرائه علنا لمحا بعض الظواهر الأخرى فى لغته، غير أنها قد لا تبلغ قدر أهمية ما سلف ذكره من ظواهر، لذلك رأينا كفاية الإلماح إلى بعضها فى ما يشبه التنويه.

الأبيجراما وشكل النص..

إذا كان العصر الحديث يتسم بالسرعة، وطبيعته هى التغير والتحول السريع فى كل شىء، فإن نزار قبانى استمد من اللغة حروفها الدالة على السرعة حتى يجسد سرعة العصر فتكون قصائده مناسبة لحركة العصر، كذلك عمد إلى قصر جملة وأسطره الشعرية حتى قصائده اختزلت ومالت نحو السرعة لتجارى ثقافة الـ «تيك أو اى»، فيقول فى مقدمة كتابه (قاموس العشاقين): «إن عالم اليوم، بسبب تزايد السكان وتناقص المواد الأولية والأغذية الأرضية، يتجه نحو التقشف والاقتصاد فى كل شىء فالرغيف أصبح أصغر، والسيارات أصبحت أصغر، وثياب النساء أصبحت أضيق، والمواطف أصبحت أضيق، ومنزل الأسرة الكبير تحول إلى استديو، والوجبات الدسمة تحولت إلى ساندويتشات» لذلك كان نزار يرى أهمية الاختزال وكان يشعر أن القصيدة العربية بحاجة إلى الإيجاز والاختصار، وتحت اسم (اختزال) كتب قصيدة قصيرة جداً هى:

سأختصر الآن.. كل القضية

أنا طيب القلب فى الحب جداً.

وأنت - برأى جميع الشهود -

أهم ممثلة مسرحية. (٢)

ولعل نزار قبانى اعتمد عوامل وظواهر لغوية خارجية فى كتابته القصيدة، مثل شكل الأحرف على الورقة البيضاء، كذلك اهتمامه بجانب الأسطر الشعرية بعلامات الترقيم، وفراغات الصمت داخل قصيدته. وما يبعثه ذلك من قيم إيحائية فى الشكل الكتابي، والملاحظة

(١) الطاهر أحمد مكي: القصة القصيرة «دراسة ومختارات»: ط ٦ - سنة ١٩٩٢. والقصيدة بالأعمال الشعرية

الكاملة - ج ٢ - ص ٢٢٩.

(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٥ - ص ٢٧١.





الظاهرة نرجع إلى مجلدات أعماله الكاملة. وقد ينوه إلى ذلك في العنوان مثل قصيدته المختزلة  
جدا بعنوان (بدون تنقيط):  
«أحبك»

ولا أضع نقطة في آخر السطر (١)  
الطباق..

عل وضوح الأفكار كاملة في ذهن نزار قباني تجعله يدرك حدود الأشياء النهائية من أولها إلى  
آخرها، فيعرف البداية والوسط والنهاية، ويحدد ما يريد، وهو بالبداية يرفض الوسط أو أنصاف  
الحلول؛ لذلك عزف كثيراً على الضدين المتطرفين عبر استخدام ظاهرة الطباق، وهي سمة  
أسلوبية للبناء الفني عبر حضور ثنائيات ضدية - في مجملها العام والخاص - تساعد الشاعر  
على تجسيد حالته الشعورية، وتعطى للقصيدة ميزات بلاغية مثل حسن التقسيم. وقد يبالغ  
نزار في التضاد، كأنه يوحى بأن كل تصادم يختزل في لغة كأنه لعبة.

ففي قصيدة (اختارى) يبرز الضدين ويرفض الوسط:  
اختارى الحب أو اللا حب      فجن ألا تختارى.  
لا توجد منطقة وسطى      ما بين الجنة والنار. (٢)  
ويعدد الحالات المتضادة في لحظة قتله بقصيدة (دعوة إلى حفلة قتل):  
اقتلينى.. نائماً أو صاحياً..  
اقتلينى.. ضاحكاً أو باكياً..  
اقتلينى.. كاسياً أو عارياً.. (٣)  
وفي قصيدة (حوار مع امرأة من خشب) تبدو براعة استخدام الثنائيات الضدية:  
وتشنقين مثلى على حبال الجنس  
في الصباح والمساء.. والصيف والشتاء. (٤)  
كذلك يعكس قمة توتره وتناقضه في (أحبك أحبك.. والبقية تأتى):  
وأبكى.. وأضحك.. عنك  
والغنى المسافة بين الخيال وبين اليقين. (٥)

(١) نفسه - ص ٢٣١.

(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج١ - ص ٦٤٥.

(٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج٢ - ص ٦٢٦.

(٤) نفسه - ص ٩٩.

(٥) نفسه: ص ٢٠٨.



## المبحث الثالث مستوى الأداء اللغوى

عندما يستشعر الناقد - جمالياً - ميلاً ما تجاه قصيدة ما، ويحاول تحليل استمتاعه وتذوقه لهذه القصيدة، حتماً سوف يبحث عن مستوى الأداء في لغتها جزئياً، فليس المعنى الكلى للقصيدة هو المهم بل المهم هو مجموع العوامل الإبداعية التى اشتركت فى تكوينها أو كما يقول المستر ريتشاردز: إنه « ليس ما تقوله القصيدة هو الأمر المهم قط، وإنما المهم هو كنهها ». (١) وعبر رحلة استكناه قصائد نزار قبانى الغزلية نقدياً، تكشف أمامنا بعض الإمكانيات أو الآليات التعبيرية التى يمكن أن نعتبر نزار قبانى قد عول عليها فى تشكيل إبداعاته وحددت مستوى الأداء اللغوى لديه.. ويمكن دراسة هذه الإمكانيات عبر عدة مستويات مثل: « نزار واللغة الثالثة، نزار بين الشعرية والنثرية، الدلالات النفسية للغة، قياس تنوع المفردات، أخطاء اللغة عند نزار ».

### نزار واللغة الثالثة..

الشاعر لا يكتب لنفسه، ولا يكتب لأناس آخرين غير سكان كوكب الأرض، بل يكتب للشعب بما فيه من متخصصين أكاديميين، ومثقفين، وعاميين « فمهمة الشاعر هى تعرية اللغة واكتشاف القيمة التعبيرية فى كل أجزائها التى تغطيها عادات الاستعمال اليومى، وإبراز العناصر الجمالية، حتى فى تلك المناطق المحرمة من اللغة التى درج الناس على تأثيم من يتعرض لها ». (٢) وأن يمتاح الشاعر من معين الحياة اليومية دليل على أصالة الثقافة لديه وعمق رؤيته الإنسانية، وتكون ألفاظ الحياة اليومية بمثابة حصن حصين للقصيدة كى تقاوم التغيرات التاريخية « وجميع اللغات - كما قرر العلماء المعتنقون للمقولات الأنثروبولوجية - تنطوى على مخزون أساسى من الكلمات، يشير إلى المقولات الأساسية فى الثقافة الإنسانية العامة، وترتبط هذه الكلمات عادة بالحياة اليومية، وتكون أقدر على مقاومة التغير التاريخي والمؤثرات الخارجية ». (٣)

واللغة العربية بطبيعتها - كما نوه العقاد - لغة شاعرة، وأكد ذلك المستشرق الألمانى هيجل بقوله: « إن العرب فى حرصهم على أن يلعبوا لعبة اللغة الشعرية على أكمل وجه أكدوا أنهم شعب ذو طبيعة شعرية رفيعة ». (٤) وذلك ليس غريباً فالشعر ديوان العرب سجل فيه تاريخهم وعاداتهم وأحوالهم، لذلك كان طبيعياً أن يتحدث عن تفاصيل حياتهم اليومية، فتصفوا عليه الحياة والوعي والحساسية حيث « إن شعر أى شعب يستمد حياته من كلام ذلك الشعب، ويمنحه الحياة كذلك، ويمثل أعلى نقطة بلغها من الوعي، وأعظم قوة له وأرهف حساسية ». (٥) والشاعر نزار قبانى بذوقه المتمرس أدرك هذه اللعبة من أهمية اشتباك القصيدة بأعصاب حياة الناس والشعب اليومية فهو لا يعيش منفصلاً منعزلاً عن المجتمع الذى يكتب إليه فقال: « أدخلت القضايا اليومية فى الشعر؛ لأن الشاعر لا يعيش على أرض غير أرض البشر ولا يخاطب الملائكة وسكان الكواكب الأخرى ». (٦)

(١) ماهر شفيق فريد: المختار من نقد ت.س. إليوت - ص ٢٠٦.

(٢) د/صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى - ص ٢٦٧.

(٣) ميلكا إفيتش: اتجاهات البحث اللسانى - ص ٤١١.

(٤) هيجل: فن الشعر: ترجمة/ جورج طرابيشي - دار الطليعة، بيروت ١٩٨١م - ص ٢١٠.

(٥) ماهر شفيق فريد: المختار من نقد ت.س. إليوت - ص ٢٠٤.

(٦) نزار قبانى: مجلة نصف الدنيا - العدد ٢٤٤ فى ١٩٩٦م.



ويتميز شعر نزار بتركيبات لغوية خاصة هي التي صنعت لغته، تلك اللغة التي يتعامل معها نزار قباني معاملة رومانسية، تحتله ويحتلها. ومن خلالها ابتكر ما سماه بـ (اللغة الثالثة) «وهي اللغة التي تتوسط بين لغة الشارع ولغة المعجم، وهذه اللغة تأتي بسيطة في تكوينها، سهلة في فهمها واستيعابها، ولكنها صعبة في صنعها. فاللغة الثالثة هذه ينطبق عليها المثل القائل: (السهل الممتنع)» \*

وعلى السبب في اعتماد نزار قباني تلك اللغة (الثالثة) التي يعتبرها من اختراعه هو رغبته - كشاعر - في بناء أكبر إمبراطورية شعرية في العالم العربي: «منذ عام ١٩٤٤م حلمت باحتلال العالم العربي شعرياً، وها أنذا قد احتلته، منذ عام ١٩٤٤م وأنا أشتغل كالنملة، وأجر الحروف والكلمات على ظهري.. لأصنع للشعر لغة ديمقراطية تجلس مع الناس في المقهى، وتشرب معهم الشاي، وتدخن السجائر الشعبية معهم». (١) وعلى ذلك ركز نزار همته على الجمهور العربي العريض مما أعطاه توهجاً شخصياً وبريقاً إعلامياً، فقال:

أتجول في الوطن العربي.. لأقرأ شعري للجمهور.

فأنا مقتنع.. أن الشعر رغيف يخبز للجمهور. (٢)

وأبرز معالم لغته الثالثة هذه وأوضح سماتها التي جعلتها تتلأل بوضوح هو اعتمادها اللغة المباشرة والمفردات ذات البعد الواحد وألفاظ المنبهات الحسية، لغة سهلة ممتنعة شاعرية بنت مدرسة مستقلة في الشعر العربي، لها أبجدية متفردة تحتل مساحات هائلة في نفوسنا.. لغة يومية تعيش معنا، والدليل حينما نقرأ شعره لا نجد قصيدة واحدة لم يناقش فيها نزار شيئاً لا يمارس في حياتنا اليومية؛ لذلك نجده يقول: «من رحم الكلام اليومي تخرج القصائد، وأية ولادة لا تحدث في هذا الرحم هي ولادة قيصرية، إنني ضد الولادات القيصرية في الشعر، ومهمتي كشاعر هي أن ألتقط الشعر من أفواه الناس وأعيد إليه». (٣)

جدير بالذكر أن نشير إلى رأي ما يذكر أن اللغة الثالثة - تلك الجميلة السلسلة البسيطة الممتنعة - ليست من اختراع نزار قباني أو أي شاعر غيره، فاللغة الثالثة - من وجهة نظر - ليست بجديدة على معجم الشعر العربي، فهي «ليست من اختراع أحد، ولكنها من اختراع نوع معين من الشعر، هو شعر الغزل عموماً». (٤) لكن بغض النظر عن الاتفاق أو الاختلاف مع هذا الرأي، نجدنا نزع أن ليس قادراً على ارتياد هذه اللغة العذبة المرنة (الثالثة) غير شاعر ذي طبع أصيل وذائقة متمكنة. فنزار قباني استطاع امتطاء هذه اللغة السهلة الممتنعة، ليس في غزله فقط، بل في جميع أنواع شعره، فهي شائعة منشورة في كل شعره الغزلي والاجتماعي

\* انظر ص ٦٩ من هذا البحث..

(١) نزار قباني: ما هو الشعر؟ - ص ٨٤.

(٢) نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة - ج ٢ - ص ٢٤٢.

(٣) منير العكش: أسئلة الشعر - ص ٨٥.

(٤) شاكر النابلسي: الضوء واللعب «استكناه نقدي لنزار قباني» - ص ٥٦٤.





والسياسى.

والشواهد - وهى أكثر من كثيرة - على اللغة الثالثة ومزج نزار بين لغة القاموس الفصحى ولغة الشوارع العامية، تؤكد أن الدفقة الشعرية لديه كانت كثيراً ما تنزل إلى المتداول اليومى فى الحياة لتستحضر منه الحيوية والحرارة ثم تصعد إلى المعجم مرة أخرى لتمتاز منه الحكمة والرصانة.. عبر ذائقة - قد تكون - لا شعورية.. فتأتى القصيدة سبيكة لغوية متعددة المستويات، ولنقرأ مثلاً قصيدته فى بلقيس « مواويل دمشقية إلى قمر بغداد » ١٩٧٩:

حملت لى جرائد اليوم والشاى	وفاضت أمومة وابتساما.
.....	.....
سنوات عشر نسيت حروفى	ودواتى.. كما نسيت الكلاما.
ما كتبنا.. وكيف يكتب شعراً..	من يعانى تمزقاً وانفصاماً.
سامح الله من - على غير قصد -	سرقوا من طفولتى أعواماً.
هل أترك الأخبار يا متنبى	أن كافور فكك الأهراماً؟
سقطت مصر فى يدى قـروى	لم يجد ما يبيع إلا « التراما ». (١)

والقصيدة طويلة مليئة بالألفاظ التى - قد - لا تجدها إلا فى معجم نزار قبانى. وقد تفرق الشاعرية فى نزولها إلى المتداول عندما تنفتح ذاكرتها على الممارسات الحياتية المعاشة فى مناحيها المختلفة.. ويكون نزول الشعرية إلى المتداول - هنا - ضرورة تحتمها طبيعة التجربة، ومحاولة الصعود بها بعيداً عن تداوليتها وواقعيتها يفقد الشعرية كثيراً من حيويتها، بل ربما يفقدها شعريتها ذاتها، وخير دليل على ذلك ما جاء فى قصيدة « الضفائر السود » يقول:

يا شـعرها على يدى	شلال ضوء أسود.
أله.. سـنابلا	سنابلاً لم تحصدي.
لا تربطيه واجعلنى	على المساء مقعدى.
من عمرنا على مخدات	الشـذا.. لم نرقدي.
وحررته من شريط	أصفر.. مفردى..
ويقول فى نهايتها:	
قد نلتقى فى نجمة	زرقاء .. لا تستبعدى.
تصورى ماذا يكون	العمر لو لم توجدى؟ (٢)

وفى هذه القصيدة كلمات لم تستعمل من قبل فى شعرنا القديم مثل كلمة (مخدات) وكلمة (شريط) بمعنى رابطة شعر، وكلمة (تصورى) شبه عامية. كذلك كلمة (السجائر) فى قصيدة

(١) نزار قبانى: الأعمال السياسية الكاملة - ج ٦ - ص ٣٠٥.

(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ١١٠، ١١٢.



«ماذا أقول له؟». (١) و(فساتين) فى قصيدة (أىظن؟) (٢) \* ويقول الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى: «شعر نزار يبدو شديد البساطة فالمفردات متداولة، والتركيبات النحوية هي التركيبات المألوفة المستخدمة فى الكتابات السائدة وحتى فى لغة الحياة اليومية». (٣)

### نزار بين الشعرية والنثرية..

علها - بالتداعى نقديا وبالتوالد إبداعيا - إشكالية منبثقة عن القضية أو الآلية أنفة الذكر من اللغة الثالثة وتوسطها بين لغة القاموس برصانتها وتقرعها ولغة الشارع الدارجة بشعبيتها وهبوطها. حيث لجأ نزار قباني إلى اللغة الثالثة تحقيقاً لمبدأ الشعرية قدر الإمكان، وابتعاداً عن تقريرية النثرية قدر المستطاع ذلك «أن الأوصاف الشعرية تبدو أدق من الأوصاف النثرية غالباً». (٤) واستطاع - بالفعل - أن يحقق ذلك بآلية ذوقية - لا شعوريا - فطرية «فالشاعر يستطيع أن يستعمل الألفاظ استعمالاً ناجحاً ولكنه لا يدري كيف تتم هذه العملية». (٥) فالوعى بآليات الفعل يعطل حركة الفعل تماماً كما يضطرب الراقص عندما ينظر إلى حركة قدميه.

واهتم نزار قباني - تبعاً لمبدأ الشعرية - بالناحية الجمالية في أسلوبه من خلال تحقيق الانسجام الصوتي بين ألفاظ قصيدته؛ لأن التناغم اللغوي هو أساس الأثر الجمالي «لقد كان مالارمية.. S.Malarme - ضمير الرمزية وشاعرها الأكبر - يرى الشعر مرتبطاً فى أثره الجمالي بقدر ما يقوم به السياق الصوتي من عمل، وأنه لتحقيق الوضع الصوتي الكامل فى الجملة الشعرية ينبغي التخلص من نثرية اللغة وفوضى الألفاظ وتلقائية التعبير، ولا يتسنى ذلك إلا عن طريق ما يسمى (بإعادة الصياغة) حيث تصبح الكلمات فى انسجامها وتفاعلها كاللحن الموسيقى». (٦)

أعتقد أن من نافلة القول أن أشير بالملاحظة عاجلة إلى بعض الآراء فى الفرق بين لغة الشعر ولغة النثر، فقد فرق العرب قديماً بين ألفاظ الشعر وألفاظ النثر حيث قال ابن الأثير: «إن من الألفاظ ما يعاب استعماله نثراً، ولا يعاب نظماً». (٧) ثم عرف ابن طباطبا الشعر من خلال تمييزه عن النثر فالشعر عنده «كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس فى مخاطباتهم». (٨) فإذا تقدمنا نحو العصر الحديث نجد محمد غنيمي هلال يقول: «لغة الشعر لغة العاطفة، ولغة النثر لغة العقل». (٩) ويقول الدكتور عبد الواحد علام: «هناك اختلاف جوهري بين لغة الشعر ولغة النثر، فإذا كان النثر يستخدم لغة تنقل أفكار الكاتب، ومن ثم كل لفظ من

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٥٠٥.

(٢) نفسه - ص ٤٠٢.

\* يمكن أن نرجع - إذا أردنا مزيداً من الشواهد - إلى ص ٧٠ من هذا البحث.

(٣) أحمد عبد المعطى حجازى: الأهرام العربى - عدد ٣١ فى ٢٥/١٠/١٩٩٧.

(٤) أ، ريتشاردز: العلم والشعر - ص ٤٢.

(٥) نفس المصدر ونفس الصفحة.

(٦) د. محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية - ص ٢٩.

(٧) ابن الأثير الجزري: المثل السائد - المطبعة البهية بمصر ١٣١٢هـ - ٢٢٢.

(٨) ابن طباطبا: عيار الشعر - تحقيق محمد زغلول سلام وطه الحجرى - المكتبة التجارية ١٩٥٦م.

(٩) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث - ص ٥٢.



المعنى الذى وضع له بحيث ينقل من اللفظ إلى المعنى دون وساطة فإن الشعر يستخدم اللغة استخداماً خاصاً، فالكلمات فى الشعر يقصد بها ماوراء مدلولها». (١) وعندما يفرق جان كوهين بين الشعر والنثر يرى أن النثر هو اللغة المستعملة فى الحياة اليومية للجماعة، لكن هناك فرقاً بين اللغة المستعملة والنثر المكتوب، فكل من النثر المكتوب والشعر يحمل مجاوزة، لكنها فى النثر تمثل الحد الأدنى وفى الشعر تمثل الحد الأقصى، والفرق بينهما فى نسبة التردد «فلا يمكن أن تكون القصيدة شعرية مئة فى المئة». (٢) ويرى رومان ياكبسون أن ليست للشعر حدود خاصة تفرقه عن غيره من فنون القول، فيقول: «إن الحد الذى يفصل الأثر الشعري عن كل ما ليس شعرياً هو أقل استقراراً من الحدود الإدارية للصين». (٣)

من خلال هذه الإطلالة السريعة على رأيين من النقد البلاغى القديم، ومثلهما من النقد العربى الحديث، ثم رأيين من النقد الغربى، يمكن لنا أن نقول: إن الشعرية توجد فى الشعر والنثر معاً، فهى تعتمد على ما تحققه الكلمات داخل النص من التواصل الشكلى الذى يولد كثافة ثقافية وشعورية، فالمفردة ليست شعرية فى ذاتها، بل تكتسب شعريتها عبر علاقة التشكيل مع جاراتها من مفردات.

عود على بدء، حيث إن اتهام نزار قباني فى لغته بالنثرية والتقريبية انبعث أساساً من خلال استخدامه لألفاظ الحياة اليومية ونزوله إلى لغة الشارع التى تتسم بالسهولة والبساطة والجزالة، وهنا تجدر بنا الإشارة إلى ملاحظتين مهمتين:

- عل تهمة نزار فى أشعاره بالسطحية والتقريبية الجافة نالتة فى المرحلة الأخيرة من إنتاجه؛ وذلك حيث ركوب موجة الشعر الحر أى شعر التفعيلة (الذى له وزن وقافية لكن عدد التفعيلات يختلف فى الأسطر الشعرية) الذى يفضى إلى الشعر المرسل أو المطلق (الذى له وزن وليس له قافية) والذى يؤدي - بدوره - إلى الشعر المنثور أو قصيدة النثر (التي لا وزن فيها ولا قافية)، فمع هذا التحرر من عيودية الشعر العروضية ومع الاقتراب من اللغة العامية - خاصة وأن الشعر التفعيلي يمتاح مفرداته من صميم الحياة اليومية - اتهم نزار بالنثرية.

- تهمة نزار قباني بالنثرية لحقته - أكثر - فى الجانب السياسى من شعره، فنرى مثلاً الدكتور غالى شكرى يقول: «وأنا لست أعتقد أن نزار قباني قد تطور بالمعنى العميق المسئول للكلمة، فهو حين يغنى لبورسعيد وينشد للجزائر، يهبط كثيراً عن مستواه الفنى، وهو عندما يتناول قضية اجتماعية (خبز وحشيش وقمر) إنما يتناولها بتقريرية واضحة لا ترتفع بها لمستوى أفضل من مستواها العادى». (٤)

ونزار قباني تتميز لغته بالشعرية والعمق والأناقة - بصفة عامة - لكن شعره الغزلى لم يخل من بعض الهنات فى الانزلاق والهبوط إلى مستوى النثرية فى أدائه اللغوى، فرغم تمكن الشاعر من لغته فإن هناك بعض القصائد التى طغت فيها النثرية والمباشرة على روح الشعر،

(١) د/عبد الواحد علام: اتجاهات نقد الشعر - ص ٢٦.

(٢) جان كوهين: بناء لغة الشعر - ترجمة د/أحمد درويش - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ط ١ - ١٩٩٠ - ص ٢٤.

(٣) رومان ياكبسون: قضايا الشعرية - ترجمة/محمد الولي - دار توبقال المغرب - ط ١ - ١٩٨٨ - ص ١١.

(٤) د/غالى شكرى: شعرنا الحديث إلى أين؟ - ص ١٥٧.





ومن ذلك قصيدة « أجساد » والتي يقول فيها:

جسد المرأة أرض زراعية.. وجسد الرجل (بولدوزر)..

جسد المرأة محطة.. وجسد الرجل قطار ليلى سريع..

جسد المرأة كنيسة.. وجسد الرجل مقهى رصيف.. (١)

فهذه الأسطر تغلب عليها روح المباشرة والتقريرية، فهي مجرد عرض تصور وتسجيل أفكار فى طريقة سردية جافة خالية من روح الشعر الموحية والمؤثرة، حيث تقعد بالشاعر عن نقل تجربة شعورية محملة بالأحاسيس والانفعالات لذلك نعتبرها نثرية.

ومن الأمثلة الشعرية التى تطفئ عليها النثرية، وتمثل عرضاً للأفكار بعيداً عن مفهوم الشعر الحقيقى والتى يمكن تصنيفها فى إطار القوالب النثرية قصيدة « الزواج »:

المأذون.. هو الطاهى الذى

يحول علاقات الحب الجميلة.. إلى أسماك مثلجة. (٢)

هذا القالب لا يحقق فيه الشاعر نجاحاً منشوداً من الخيال الجامع حيث لا يتجاوز فيه المعنى الظاهرى للألفاظ دون تحقيق معان جديدة وراء اللغة، وعمل هذا القول النثرى يذكرنى بأقاويل أنيس منصور عن الحب والزواج فى الصحف والجرائد، فنزار فى هذه المرحلة والفترة من إنتاجه قد وصل إلى مرحلة أن يقول فقط وكل ما سيقوله سيطلع وينشر، لذلك قال عنه الدكتور عبداللطيف عبدالحليم (الشاعر أبو همام) فى كتابه (حديث الشعر): «نزار حين اطمأن إلى هذا الإعجاب الجماهيرى، أدرك أنه ليس عليه سوى أن يقول، ويقول فقط، كرر نفسه وطفق يبحث عن وسيلة يستجلب بها هذا الإعجاب المتكرر والدائم، فلم يجد أدواته ولم يستبطن ما وراء الظاهر القريب، وغدا كلامه غسلاً كما يقول نقادنا القدامى». وعمل المتقصى لمطاب النثرية فى نتاج نزار قبانى يجد ضالته إذا رجع - مثلاً - إلى الجزء الخامس من الأعمال الشعرية الكاملة. (٣)

واستخدام نزار للغة العامية ليس عجزاً عن الفصحى بل عن دراية تامة من الشاعر بقدرة هذه الأساليب على التأثير فى المتلقى، فهو يريد مخاطبة الناس بلغتهم حتى يتفاعلوا مع قصيدته، فهو «لا يستنكف أحياناً كثيرة من استخدام العامية، لا عجزاً عن استخدام الفصحى فنزار قادر على الوصول بفحصاه إلى درجة عالية من العذوبة والنقاء لكنه يؤثر أحياناً أن يكتب كما يتحدث». (٤) لذلك فاتهمه بالنثرية والسطحية وهبوط مستوى الأداء اللغوى أمر يحوى مغالطة، فجملة إنتاج الشاعر تؤكد تمكنه من لغته الشعرية وسلاستها، والباحث - رغم بعض المآخذ السالفة - يرى أن نزار قبانى شاعر يمتلك ناصية اللغة وشعره يرقى لمستوى الأداء اللغوى الجيد. وبالإجمال فالشاعر أحسن توظيف اللغة الشعرية بمعناها التقنى.. والباحث يختلف مع من رمى لغة نزار الشعرية - بصفة عامة - بالنثرية والسطحية.. المآخذ اللغوية..

إن ظاهرة الأخطاء اللغوية فى الشعر العربى الحديث ناتجة عن حركة التوليد أو التجديد اللغوى والتفجير اللفظي التى أعلنها جيل من شعراء الحداثة - بما تعنيه الحداثة من مفهوم قطيعة التراث والثورة عليه - أمثال نزار قبانى وأدونيس وجبران خليل جبران، وميخائيل

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة \* ج ٥ - ص ٩٩، ١٠٠.

(٢) نفسه - ص ٢٠٠.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - الجزء الخامس.

(٤) أحمد عبدالمعطى حجازى: الأهرام العربى - عدد ٢١ - تاريخ ١٠/٢٥/١٩٩٧م.



نعيمية الذى قال تحت عنوان (نقيق الضفادع): «ألا يرون أن اللغة التى نتفاهم بها اليوم فى مجلاتنا وجرائدنا ومن على منابرنا هى غير لغة مضر وتميم وحمير وقريش». (١) وقد أعلن جبران خليل جبران رفضه للغة العربية ونظامها العقيم - مثل الأستاذ شريف الشوباشى - «فكان متمرداً على اللغة العربية ونظامها الإعرابى وبدا ذلك فى مقالته (لكم لغتكم ولى لغتى)، وفيها أظهر احتقاره للفصحى ولل قواعد والأعراف اللغوية». (٢) وأكد أدونيس تأييده لهذه النزعة بقوله: إن «الكتابة لا تخضع لأي قواعد مسبقة». (٣) وأعد حركة جبران بداية حقيقية للتجديد اللغوى. مما يؤكد أن الحداثة قد تجلت فى كل محاولات الخروج والانعتاق من الأعراف اللغوية. فالحداثة هى نسف كل راسخ وهدم كل باق، وتفجير لكل علاقات البيان العربى، وقد اتضحت هذه الفلسفة فى كتابات الرادة أمثال أدونيس فى كتبه (زمن الشعر - مقدمة للشعر العربى - والثابت والمتحول بأجزائه الثلاثة).

ونزار قباني بدوره لم يقف موقف المشاهد السلبي أمام هذه الحركة بل ساهم فيها باختراعه اللغة الثالثة وتفجير بقاع مهمة إبداعية فى الشعر من لغة الشارع فقال: «كل الكلمات بلا استثناء هى موضوع للشعر، والفن الشعرى هو ذلك الساحر الذى يحول النحاس إلى ذهب، والتراب إلى ضوء..... إن الشعراء - لا اللغويين ولا النحاة ولا معلمى الإنشاء - هم الذين يحركون اللغة ويطورونها ويحضرونها». (٤) وكأته بهذا التنظير النقدي ينبئ عن حركته الجديدة فى تجديد وتطوير وتفجير اللغة فى تجربته العملية الجديدة (اللغة الثالثة) وطريقته الإبداعية الشعبية الديمقراطية «وأنا أزعم بأن هذه الطريقة لو أصبحت ديدن الأجيال فى الأزمان المتلاحقة لأدت إلى ضمور اللغة العربية، بل إلى ضمور أية لغة يمكن أن تنشأ فيها هذه الظاهرة (اللغة الثالثة). لماذا؟ لأنها تتبع سنة التدرج نحو الأسهل فالأسهل.. ومن ثم نحو التساهل والانفلات من ربة القواعد اللغوية والأعراف اللسانية، إذ هي ستقضى على اللغة النموذجية (اللغة المثال)». (٥) وقد تحققت - جليلة - هذه النبوءة التى ترى خطورة اللغة الثالثة - أو أى مظهر من مظاهر التجديد اللغوى - على اللغة العربية «فلقد بدأت تشيع منذ سنين فى شعر المدرسة اللبنانية الحديثة ظاهرة العبث بالقواعد النحوية الراسخة وإخضاع اللغة للسمع الشاذ الذى لا يعتد به». (٦)

فى محاولة نزار أن يصنع لغة عالمية لكل الناس لم يسلم من الوقوع فى براثن اللحن اللغوى، فاحتكاكاً منه بالواقع وتماساً مع لغة الحياة اليومية قال:

فالجنس - فى تصورى - حكاية انسجام..

كالنحت.. كالنحت.. كالنحت.. كالكتابة..

وجسمك النقى، كالقشطة والرخام

لا يحسن الكتابة.. (٧)

وكان الصواب أن يقول: (القشدة) بالبدال لكنه قالها كما ينطقها الناس. كذلك فى قصيدة (إلى قديسة) يقول: (السنين) كما يقولها العامة وهى فى موضع فاعل فكان يجب عليه أن يقولها:

(١) انظر: ميخائيل نعيمة (الغريبال).

(٢) عبدالباسط سعيد عطايا: الرؤى النقدية عند نزار قباني تنظيراً وإبداعاً - ص ٩٩.

(٣) أدونيس: مقدمة للشعر العربى - دار العودة، بيروت - ط ١٩٨٢/٤ - ص ١٣٦.

(٤) نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة - ج ٧ - ص ٤٧.

(٥) عبدالباسط سعيد عطايا: الرؤى النقدية عند نزار قباني تنظيراً وإبداعاً - ص ٩٣.

(٦) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر - ص ٢٩١.

(٧) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٥٢٥.





(السنون) فصحي:

ماذا إذن.. تتوقعين؟

.....

وأنا.. أمام سريرك الزاهي.. كقط مستكين..

ماتت مخالبه.. وعزته.. وهددته السنين... (١)

ففى (السنين) نحس بالحركة والناس والحياة، لكن (السنون) هى الصحيحة نحويًا، وعلنا نزعّم أنه نصبها مجاراة للقافية (ين) فى القصيدة.

\* هناك كذلك أخطاء - لم ينبج منها نزار - فرضها الإيقاع والعروض الشعرى، علنا نلمح ذلك

فى:

- أشعلت فى حطب النجوم حرائقاً وأنا أمامك كالجدار البارد. (٢)

فلقد أتى بالحرائق مصروفة ضرورة شعرية يحتمها الوزن.

\* كذلك نرى قوله فى قصيدة (سيمفونية على الرصيف) من ديوانه (قالت لى السمراء):

- سيرى ففى ساقيك نهرا أغانى أطرى من الحجاز والأصبهانى. (٣)

وكان يجب أن يقول: (نهرا أغان) حيث تنوين العوض بدلاً من الياء..

\* كذلك قوله فى ديوان (أشعار خارجة على القانون) تحت عنوان «بلاغ شعرى رقم ١»:

- إياك أن تتصورى أنى أفكر فيك تفكير القبيلة بالثريد.

وأريد أن تتحولى حجراً أطارحه الهوى.

وأريد أن أمحو حدودك فى حدودى. (٤)

فالفعل (أمحو) منصوب بأن، لكن نطق الفتحة بآخره يفسد وزن القصيدة فى بحر الكامل.

\* وفى قوله:

- ما للدمشقية الكانت حبيبتنا لا تذكر الآن طعم القبله الأولى. (٥)

فكيف لاح له أن يدخل (ال) التعريف على الفعل الناقص (كانت).

\* ومن الجمل المرفوضة من حيث النظم الشعرى واللغوى على السواء قوله:

- كيف أعادت لى الحرب ملامحى وجهى القديمة. (٦)

فما معنى عبارة (ملامحى وجهى)؟ وماذا يفهم منها؟ إلا على تقدير حذف مضاف فتكون

الجملة (وملامح وجهى).

\* كذلك من قصيدة (مع فاطمة فى قطار الجنون) يدخل (ال) التعريف على المنادى:

- يا التى تشطرنى نصفين فى الليل/وعند الفجر تلقينى على ركبته نصف هلال..

يا التى تحتلنى شرقاً وغرباً/ ويميناً وشمالاً/ استمرى فى احتلالى.. (٧)

- يا التى عشت وإياها ملايين الحماقات.. (٨)

تنوع معجم الغزل

(١) نفسه - ص ٤٢٥.

(٢) نفسه - ص ٤٨١.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٥٤.

(٤) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٢ - ص ١٥.

(٥) نزار قبانى: الأعمال السياسية الكاملة - ج ٣ - ص ٥١٩.

(٦) نفسه - ص ٤٥.

(٧) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٤ - ص ١٧٥.

(٨) نفسه - ص ١٧٢.





عل إمكانية تنوع المفردات فى معجم نزار قبانى الشعرى تعتبر من أهم الأدلة على رقى مستوى الأداء اللغوى لديه، وحسن توظيف ألياته اللغوية وتقنياته التعبيرية فى مناحى إنتاجه الشعرى غزير الحجم. حيث تتنوع وتتباين مفردات الأديب حسب عمق رؤيته واتساع معجمه، فالثروة اللفظية للأديب تكشف عن حجم ما يعرفه من ألفاظ وما يستطيع استخدامه من جذور لفظية فى صياغة نصوصه. وتكون « مفردات هذه الثروة متداخلة إلى حد بعيد ولكنها تتضمن اختلافات » همة ترجع إلى المزاج الفردى والنشأة والحرفة والبيئة». (١)

ويعد نزار قبانى من أكبر الشعراء العرب امتلاكاً للثروة اللفظية، وذلك عكس ما يراه بعض النقاد من ضيق مساحته اللغوية ومحدودية معجمه الشعرى، إذ كادوا يجمعون على أنه يدور فى جملة حول مائتى كلمة فحسب. (٢) الأمر الذى يجعل شعره يمثل أقل نسبة فى مستوى تنوع المفردات، وأكثرها فى درجة التكرار.. وذلك بالطبع قول مردود « لأن البحث الأسلوبى الإحصائى الذى يتذرع بوسائل القياس الكمى لدى تنوع المفردات قد أثبت أن نزار قبانى من أكثر الشعراء العرب المعاصرين اتساعاً وتنوعاً وخصوبة فى معجمه». (٣) وعندما دافع نزار قبانى عن نفسه أمام تهمة صغر معجمه أكد أن معجمه الشعرى يتسع لأكثر من ألف مفردة لغوية. (٤) وتنوع المفردات فى شعر نزار قبانى أكبر دليل على وعى الشاعر، واتساع ثقافته، وغزارة معرفته، وعمق رؤيته.. واستطاع نزار قبانى تحقيق المعادلة الصعبة حيث جمع بين اتساع المساحة اللغوية من ناحية وبساطة الأسلوب من ناحية أخرى، لاسيما أن هناك من يربطون بين تنوع المفردات أى اتساع المعجم الشعرى وبين الصعوبة فى الأسلوب فقالوا: «إن نسبة التنوع هى أفضل مقياس يمكن أن يتم به اختيار مدى الصعوبة فى الأسلوب». (٥) لكن تنوع المفردات فى معجم نزار لم يوقعه فى الصعوبة فجاء أسلوبه سهلاً بسيطاً ولغته واضحة جميلة؛ لأن مفرداتها مستمدة من حياة الناس اليومية. وليس غريباً أن يمتلك نزار هذا الكم المهول من اللغة؛ لأنه ذو ثقافة ووعى واطلاع على الآداب العالمية. وخير دليل على ذلك حديثه إلى شهر حزيران:

نحن ندعوك لتصطاف لدينا  
مثل كل السائحين.  
وسنعطيك جناحاً ملكياً  
لك جهزناه من خمس سنين.  
سوف تستمتع بالليل.. وأضواء النيون.  
فهنا.. لا نعرف الحزن ولا من يحزنون.  
سوف تلقى فى بلادى ما يسرك  
شققاً مفروشة للعاشقين.  
وكؤوساً نصت للشاربين.  
وحريماً لأمير المؤمنين. (٦)  
الدلالة النفسية للمفردات..

(١) ستيفن أولمان: دور الكلمة فى اللغة - ترجمة د/كمال بشرة مكتبة الشباب - القاهرة ١٩٧٥ - ص ٢٣.

(٢) منير العكش: أسئلة الشعر - ص ١٤.

(٣) د.صلاح فضل: نبرات الخطاب الشعرى - ص ٢٠.

(٤) نزار قبانى: ما هو الشعر؟ - ص ٩٥.

(٥) سعد مصلوح: فى النص الأدبى (دراسة أسلوبية إحصائية) - النادى الثقافى الأدبى بجدة - ط ١ - ١٩٩١ م.

(٦) نزار قبانى: الأعمال السياسية الكاملة - ج ٣/ ٢١٠.



نزار قباني نوع خاص أو من طراز فريد من الشعراء أصحاب العين البصيرة المتميزة، والرؤية الفكرية العميقة والحس الرهيف فى اختيار ألفاظه الموحية ومفرداته المشعة وكلماته دقيقة التعبير عما يريد، فكل كلمة من كلمات القصيدة عنده لها أهميتها الشعرية الخاصة بها، ثم فى الإجمال تتجمع دلالات جميع الكلمات فى تركيب نهائى للنص الشعرى فتجسد بدقة التجربة الشعرية التى عاشها.. وهو قادر على تلوين المفردة - عبر المشتركات اللفظية - حسب الدلالة النفسية التى يتفياها، فمثلاً كلمة الحب أو الجنس أو علاقة الرجل بالمرأة، عندما يأتى بها فى سياق الغزل يسميها حبا أو غراماً أو عشقاً وعندما يقذف بها فى دنيا السياسة يطلق عليها زنى أو دعارة أو اغتصاباً، وإليك بعض الشواهد فى قصيدة (الرب العاشق) من ديوان (سبيل الحب سيدى) يقول:

سيدتى.. حبك صعب.. حبك صعب.. حبك صعب..

لو عانى الرب كما عانيت.. لصاح من البلوى: «يارب».. (١)

وعند وفاة بلقيس فى انفجار السفارة العراقية فى بيروت أقسم أن يقول فى التحقيق:  
وأقول: إن عافنا عهر.. وتقوانا قذاره.

وأقول: إن نضالنا كذب.. وأن لا نفرق ما بين السياسة والدعارة. (٢)

والدلالة النفسية للغة تعنى انعكاس الحالة النفسية للشاعر من حزن وسرور على المفردات اللفوية فى قصيدته الشعرية، وارتباط تلك الحالة النفسية بالجو اللفوى للقصيدة من مفردات ذات دلالة نفسية.. ونزار قباني يحسن اختيار المفردات اللفوية التى تناسب غرض القصيدة الشعرية من حزن وسرور، فعندما يرثى بلقيس بعد وفاتها نجده يختار الكلمات المفعمة بفحوى الحزن مثل «قتلت، الشهيدة، اغتيلت، يا وجعى، يا وجع القصيدة، لا تتغيبى، يا دمعاً، ظلمتك، ضحية، الموت، يا قبراً، الغمام، مرثية، مشتاقون، مطعونون، مذبحون، يا وجع المكان، الذهول، باكية، الحزن، أطفأت، صامته، تركتنا، ضائعين، يحتاج».. (٣)

ويقول فى هذه المرثية:

الحزن يا بلقيس.. يعصر مهجتى.. كالبرتقاله..

الآن أعرف مأزق الكلمات.. أعرف ورطة اللغة المحاله..

وأنا الذى اخترع الرسائل.. لست أدري كيف أبتدى الرسالة.. (٤)

ثم يسوقه جو الحزن إلى أن يصل بجأله إلى التساؤل الحائر:

هل يولد الشعراء من رحم الشقاء؟

وهل القصيدة طعنة - فى القلب - ليس لها شفاء؟

أم أننى وحدى الذى.. عيناه تختصران تاريخ البكاء؟ (٥)

فالمفردات تعكس الحالة النفسية التى يعانىها الشاعر، والقصيدة تفوح برائحة الحزن، وتعطى انطباعاً بصدق العاطفة وعدم التكلف، والألفاظ بدلالاتها الحزينة تجعل للقصيدة إطاراً مأساوياً يناسب غرض الرثاء.. وعلى النقيض من ذلك قصائد الفرح تأتى ألفاظها مشعة بالبهجة

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٤ - ص ٢٢٨.

(٢) نفسه - ص ٥٩.

(٣) نفسه - ص ٩ إلى ص ٨٧.

(٤) نفسه - ص ٥٥.

(٥) نفسه - ص ٦٧.



والسرور والجمال، ولنقرأ قصيدة «ظنونى بستان»:  
 يهطل منى - حين أحبك - مطر أخضر،  
 مطر أزرق، مطر أحمر، مطر من كل الألوان..  
 يخرج من أجفانى قمح.. عنب.. تين.. ليمون.. ريحان..  
 يبزغ منى - حين أحبك - نصف هلال..  
 يولد صيف.. يأتى عصفور دورى.. تمتلئ الغدران..  
 فإذا لاقيت رفاقى فى المقهى.. وجلست إليهم.. ظنونى بستان.. (٦)





## الفصل الثالث الصورة الشعرية

- ١- المبحث الأول: الصورة التقليدية..
- ٢- المبحث الثانى: الصورة الحديثة وتطورها..
- ٣- المبحث الثالث: صورة الغزل فى ميزان النقد الحديث..



وكثيراً ما يقال: إن جوهر الشعر هو تمثيل العواطف «فليست الصورة الشعرية حلى زائفة، بل إنها جوهر فن الشعر». (٨) فالصورة بنية فنية بارزة مثل اللغة والموسيقى كما أنها لا تخضع لقوانين النحو والعروض، فهي «ليست شيئاً يضاف إلى اللغة أو يستخرج منها اعتباطاً بل هي جوهر طبيعتها». (٩) لذلك نالت منزلة لم تنلها أية أداة من أدوات التشكيل الفنية؛ ولهذا يقال: «إن الصورة الشعرية كيان يتغالى على التاريخ». (١٠)

- (١) جريدة الحياة: العدد ١٢٣٧١ - تاريخ ١/١/١٩٩٧.
- (٢) محيى الدين صبحى: نزار قبانى شاعراً وإنساناً - ص ٥.
- (٣) الكاتب البحرينى محمد عبدالملك: الكريستال - جريدة أخبار الخليج البحرينية - ١٩٩٠/٣/٨ - ص ٥.
- (٤) مجلة الفنون: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - الكويت - نوفمبر ٢٠٠١ - العدد ١١ - ص ١١.
- (٥) عبدالغفار مكاوى: قضيدة وصورة (الشعر والتصوير عبر العصور) - عالم المعرفة/الكويت ١٩٨٧ - عدد ١١٩ - ص ١٥.
- (٦) أحمد الشايب: أصول النقد الأدبى - مكتبة النهضة المصرية - الطبعة الثانية/د.ت - ص ٢٤٩.
- (٧) شفيح السيد: التعبير البيانى «رؤية بلاغية» - ص ١٢٩.
- (٨) صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى - ص ٢٢٨.
- (٩) فنسنت ب. ليتش: النقد الأدبى الأمريكى من الثلاثينات - إلى الثمانينات - ترجمة/محمد محيى - المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٠ - ص ٢٨٥.
- (١٠) الولى محمد: الصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى والنقدى - المركز الثقافى العربى - المغرب/١٩٩٠ - الطبعة الأولى - ص ٧.



. والصورة الفنية هي - وحدها - القادرة على تمثيل المشاعر الذاتية وتجسيدها وتقديمها إلى القارئ بطريقة موضوعية تنفي عن العمل الأدبي طابع التقريرية والمباشرة والخصوصية المفرطة، وتجعله ذا قيمة جمالية بالنسبة للمتلقى كما أنه ذو قيمة نفسية بالنسبة للمبدع، فالصورة تظل هي عنصر العناصر في الشعر، وسر الأسرار في القصيدة، حتى قال أندريه بريتون: «يبدو أن الأداة الرئيسية لخلق عالم جديد نحلم به ونحله محل العالم القديم، ليست شيئاً آخر سوى ما يدعوه الشاعر بالصورة». (١)

والصورة يجب أن تكون مرتبطة بالألفاظ اللفظية والأجراس الموسيقية حتى يكون تأثيران معنوي وموسيقى؛ لأن أكثر الصور إمتاعاً تلك التي تكون حاضرة في أذهان معظم الناس. فلا بد للشاعر من موهبة ودربة حتى يمهّد المصاعب التصويرية في طريقه لإقناع القارئ عقلياً وشعورياً «ويجب أن يلاحظ الأديب أن غايته الفنية نقل ما في نفسه إلى القراء فلا بد أن يفكر في مواهبهم أثناء الإنشاء، وأن يغزوهم عن طريق العقل والشعور، وينتصر على هذه المصاعب التصويرية واللفظية، مما هو مقرر في علم البلاغة». (٢)

(١) د. أحمد درويش: في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة - دار الشروق - الطبعة الأولى ١٩٩٦ - ص ٢٧.

(٢) أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي - ص ٢٤٩.





## المبحث الأول الصورة التقليدية

إن مصطلح الصورة تردد كثيراً في التراث النقدي والبلاغي. \* لكن باختلاف عن مفهومه في العصر الحديث، إذ استقرت أنماط الصورة التقليدية عند التشبيه والكناية والاستعارة والمجاز وهي أدوات علم البيان أحد علوم البلاغة الثلاثة (البيان، المعاني، البديع) لذلك كان البيان أكثر علوم البلاغة ارتباطاً بالصورة الشعرية، فقليل: «إن استخدام أسلوب الصورة أيسر من استخدام أسلوب البيان». (١) وكانت العلاقات بين عناصر الصورة القديمة على قدر من الوضوح، وعمل علاقة (المشابهة) كانت هي أكثر العلاقات بين عناصر الصورة شيوعاً في القصيدة الموروثة.. وجدير بالإشارة أن أول من أطلق تسمية التصوير صراحة في النقد البلاغي القديم هو الجاحظ حين قال: «إن الشعر: صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير». (٢)

لابد لكل شاعر في مطلع تفتح من التأثر بالتراث ليفذي مخيلته بصور الأقدمين، فيرتسم نتاجه بالطوابع التقليدية للصورة الشعرية، وما تقوم عليه من أصليين مهمين: الخيال والعبارة الموسيقية، أما الخيال فمن عناصره: التشبيه والاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل، وأما العبارة فمن خواصها: جزالة الكلمة، وحسن جرسها، وسلامتها من العيوب البلاغية. (٣) فالصورة الشعرية أهم وسيلة يطرحها الخطاب الشعري أداة تفضي إلى المواقف والرؤى، وتساعد البناء الشعري على خلق مجالات للكشف عن مناطق بكر في النص مسكوت عنها لصالح ما يثرى بنيته الدلالية من خلال بنيته الفنية.

غير أنه يصعب الفصل بين الطوابع التقليدية والحديثة للصورة الشعرية إلا على سبيل الدراسة فقط، فأحياناً لا تتم الصورة إلا من خلال اجتماع أكثر من وسيلة تشكيل في لحمه واحدة، فوسائل تشكيل الصورة كثيرة منها القديم مثل: التشبيه والاستعارة والمجاز، ومنها الحديث مثل: النزعة الدرامية وتراسل الحواس واستلهام التراث.. «كما أن وسائل تشكيل الصورة الشعرية من مثل التشخيص وتراسل الحواس والتناص وغيرها قد تتضافر معاً داخل الصورة للكشف عن شعريتها». (٤)

وسيشرع البحث في القادم من صفحات في تحليل البنى الفنية التي تعتبر أهم وسائل تشكيل الصورة الشعرية في شعر نزار قباني الغزلي. لكن من حق هذا المدخل على ضمير البحث كلمة هي أن أساليب التصوير التي سيتناولها البحث لا تحيط بكل أساليب ووسائل تشكيل صورته، فهناك: الإيجاز والإطناب، التقديم والتأخير، الوصل والفصل، التخصيص

\* انظر مثلاً: دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة للرجائي، والبيان والتبيين والحيوان للجاحظ، ومفتاح العلوم للسكاكي، ونقد الشعر لقدامة بن جعفر، والموازنة للأمدى.

(١) د. شفيق السيد: التعبير البياني (رؤية بلاغية) - ص ١٤٥.

(٢) الجاحظ: الحيوان: ج ٢ - تحقيق عبدالسلام هارون - مطبعة مصطفى الحلبي بالقاهرة - الطبعة الثانية ١٩٢٨ م - ص ١٢٢.

(٣) انظر: أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي - ص ٢٤٨.

(٤) د. حافظ المغربي: التشكيل بالصورة وصور التشكيل في الخطاب الشعري عند عبدالقادر القط - الدار الأثرية الحديثة -



والتعميم، والتجريد. فالصورة لديه أكبر من أن يلم بها فصل فى بحث يتناول كافة أساليب الشعرية لديه من لغة وموسيقى وصورة وأسلوب، بيد أن أساليب التصوير التى يدرسها البحث تعد أبرز ما استخدم نزار من صور وأشدها تأثيراً فى نفس المتلقى، وإن كانت شواهدا المطروحة مجرد أمثلة لا ترقى لاحتواء كل نماذج وجزئيات الظاهرة.

ومن أبرز المصادر القديمة التى استقى نزار منها صورته معين عمر بن أبى ربيعة، والدراسات فى المقارنة بينهما كثيرة. (١) وكثيراً ما يمتاح من تراث آخرين مثل شيخ الصوفية محبى الدين بن عربى مثلاً، نرى ذلك جلياً فى قوله:

« غنيت للنساء

حتى صرت شيخاً..

من شيوخ الطرق الصوفية

وصار قلبى ملجأ..

لطالبات العشق والحياة والحرية.

هنا تسعف نزار رسالته الشعرية فى منظومة القيم التى جهد فى صنعها واعياً، وأخفق جزئياً فى تحقيقها عبر خطوات رسمه ونحته وجماليات تشكيكه. هنا يسعف تراث آخر غير تراث ابن أبى ربيعة، وهو الذى خلد شيوخ الصوفية الذين أصبحت قلوبهم - كما يقول ابن عربى - (مرعى لغلان) وحياتهم لوئاً آخر من العشق الخالد». (٢)

ونجد فى شعر نزار - رغم حداثيته ودوره فى التجديد - تأثره بمظاهر البلاغة التقليدية وصور الأقدمين، ومن هذه المظاهر:

- صور الدمن والصحارى والخيام، وهى موجودة فى ثنايا بعض أشعاره فى مثل قوله:

نهدا حبة تين نشفت	رحم الله زمان اللين.
فالعصافير التى كانت هنا	تتغذى بالشذى والسوسن.
كلها طارت بعيداً عندها	لم يعد فى الأرض غير الدمن. (٣)

وكذلك فى قوله:

أيا ريشة العود	كلى انسجام.
أمن مدرج الرصد	هذا المقام؟
وحدو الصحارى	وزهو الخيام. (٤)

- كذلك اتسمت الصورة الشعرية النزارية - مثل القدامى - بحدة الإحساس وتكرار العبارة كنقطة تمرکز محورية يقوم عليها التشكيل.

- كذلك استحدث الرومانسيون، ومنهم نزار، بعض التشبيهات التى رمزوا بها إلى مشاعرهم، ولكنها أصبحت فى حكم التشبيهات القديمة، وذلك لإسرافهم فى استخدامها، وذلك

(١) انظر: ماهر حسن فهمى: نزار قباني وعمر بن أبى ربيعة (دراسة فى فن الموازنة) - دار نهضة مصر - القاهرة ١٩٧١.

(٢) د. صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية - ص ٦٤.

(٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٨٤.

(٤) نفسه - ص ٢٢٧.



كصورة الزورق الذى تتقاذفه العواصف والأمواج. (١) وذلك فى مثل قوله فى قصيدة (الدخول إلى هيروشيما):

مبلل.. مبلل..

قلبى.. كمنديل سفر

كطائر.. ظل - قروناً - ضائعاً تحت المطر..

زجاجة.. تدفعها الأمواج فى بحر القدر

سفينة مثقوبة تبحث عن خلاصها،

تبحث عن شواطئ لا تنتظر.. (٢) -

ونزار فى تشكيل صور الشعريّة اعتمد بعض عناصر ووسائل البلاغة التقليديّة من مثل «التشبيه، الاستعارة، الكناية، المجاز، الطباق».

(١) التشبيه..

يقوم التشبيه بدور أساسى فى الشعر «عبر عنه (جوته) بقوله: (كل ما يحدث فى الشعر إنما هو تشبيه)». (٣) والتشبيه وسيلة فنية قديمة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية، وهو «صفة الشئ بما يقاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته». (٤) حيث يسعى الشاعر - دائماً - فى بناء صور الشعريّة إلى إيجاد نوع من العلاقة بين الفن والواقع، ومن أجل ذلك يتوسل بالتشبيه، وفي عرف القدماء هو «أن تثبت لهذا معنى من معانى ذاك، أو حكماً من أحكامه». (٥)

ولقد فتن النقاد قديماً بالتشبيه، وعلقوا عليه أهمية كبيرة، وجعلوه مقياساً للشاعرية والنبوغ، «وليس ذلك بغريب، فالتشبيه أكثر ظهوراً وجذباً للانتباه، للوهلة الأولى، من غيره، إذ إن أدواته تجعله أول ما يلفت انتباه المتلقى للشعر، وفضلاً عن أن كثرت الملحوظة فى الشعر الجاهلى أمر لفت انتباه اللغويين لفتاً شديداً وبيناً، والفتنة بالتشبيه فتنة قديمة، بل إن البراعة فى صياغته اقترنت لدى بعض الشعراء الأوائل بالبراعة فى نظم الشعر نفسه». (٦) فالتشبيه يعتبر هو عماد العلاقة بين عناصر الصورة الشعرية حتى حددت كارولين سبيرجون الصورة بأنها «الكلمة الوحيدة الصالحة لتشتمل على كل نوع من أنواع التشبيه». (٧) وهكذا لم

(١) د. عبدالقادر القط: الاتجاه الوجدانى فى الشعر المعاصر - ص ٣٩٢.

(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٤٨٩.

(٣) د. صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى - ص ٢٦٢.

(٤) د. جابر عصفور: الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى - دار المعارف/ القاهرة - ١٩٨٠ - ص ١٨٩.

(٥) عبدالقاهر الجرجانى: أسرار البلاغة - تحقيق هريتر - دار المسيرة بيروت - ط ٣/ ١٩٨٢ - ص ٨.

(٦) د. جابر عصفور: الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى - ص ١١٢.

(٧) د. جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت - ط ١ - ١٩٨٤ - ص ٧٠.





يكن غريباً أن ينجذب الشاعر نحو التشبيه، فيكثر منه في شعره، ويعتمد عليه في بناء صورته؛ لأن هذا الأمر يأتي متمشياً مع النظرة التي ترى «أن التشبيه عمود الصورة في النظرية الشعرية القديمة كلها؛ ذلك لأنه ينسجم وفلسفتهم الجمالية عموماً، إنها فلسفة تقوم على حب الجمال السهل الواضح، والتشبيه قادر على تحقيق هذا الجمال بإبرازه حدين متناظرين» (١).

والتشبيه يسير في اتجاه الصورة في تحويل الشيء المعنوي الخفى إلى حسي مرئي، حيث تجسيد الشاعر، خدمة لوظيفة الفن - كما قال نزار سالفاً - في تحقيق مبدأ الملامسة.. لذلك استخدم شعراء العربية التشبيه وأحسنوا فيه، باعتبار قيمته البلاغية في تعميق الحس، ولذلك يرى الناقد الدكتور صلاح فضل أن التشبيه لا يمكن أن يعتبر صورة «إلا إذا عبر عن خواص محددة محسوسة تؤدي إلى تعديل رؤية الأشياء، ويبدو أن تشبيه شيء عقلي مجرد بآخر نظير له لا ينهض عادة بهذه الوظيفة» (٢) فالصورة التشبيهية ما هي إلا تجسيد لعالم الشاعر النفسي، والشاعر يسخر خياله في بناء صورته التشبيهية، وذلك لإدراك ما خفى من العلاقات بين الأشياء، فعندما يصور معطيات الواقع والطبيعة من حوله وكل ما تقع عليه عينه لا يكون تصويره هذا بمعزل عن عاطفته وشعوره فالبرغم من «أن تأكيد الطابع الحسي للصورة الشعرية نابع من ماهيتها» (٣) فإنه «لا يصح بحال الوقوف عند التشابه الحسي بين الأشياء من مرثيات أو مسموعات أو غيرها دون ربط التشابه بالشعور المسيطر على الشاعر..» (٤)

فالتشبيه هو أداة الشاعر للوصف غير المباشر للمشبه وخلع صفات المشبه به عليه، وإذا كان التشبيه وسيلة تصويرية قديمة فإن الشعر الحديث يحاول أن يخلع عدة صفات فنية عليها من مثل:

- الإبداع والابتكار بين طرفي التشبيه.
- الارتباط البيئي والعصري بين الطرفين.
- التوافق النفسي والشعوري.

والحق أن نزار قباني من أولئك الشعراء الذين أحسنوا استخدام هذا الأسلوب الفني في صورهم الشعرية.. حيث لا تخفى فيها روح الشاعر وأحاسيسه، كذلك تبدو روح العصر الذي يعيشه من خلال بنية التشبيه، ففيه ثمة مزج بين العاطفة والشعور والحس، في دقة فائقة، وبالتالي جاءت ألوان صورته التشبيهية مؤلفة بين شعره وشعوره، وتنوعت صورة التشبيه في شعره، ما بين تشبيهات حسية ومعزوبة، مفردة ومركبة، وحاك بعض تشبيهاته من الواقع الذي يحيط به، واستلهم البعض الآخر من التراث. ولقد لاحظنا في دارستنا للتشبيه عند نزار أن الشاعر كان ينوع في أدوات التشبيه، فاستخدم الكاف وكأ و مثل وحذف الأداة أحياناً ليحقق لصوره قدراً أعلى من البلاغة.

ونزار قباني - بدءاً - يؤمن في تركيب صورته بالمنطقية والنظام الذي يحكم عناصر الصورة؛ لأنها نابعة من العقل والشعور فقال: «الصورة الشعرية يا سيدي صورة يجب أن تكون مدروسة ونظامية وخاضعة للمراقبة، أنا لا أؤمن بالتداعيات، ولا أؤمن بالكتابة الميكانيكية، كأن نقول مثلاً: إن الشمس كانت شاحبة الوجه لأنها كانت مصابة بداء اليرقان مثلاً.. أو أن القمح ينشر

(١) عبدالقادر أحمد الرباعي: الصورة الفنية عند أبي تمام - ص ٢٢.

(٢) د. صلاح فضل: علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته) - ص ٢٧٠.

(٣) د. محمد حسن عبدالله: الصورة والبناء الشعري - دار المعارف - القاهرة ١٩٨١ - ص ٢٠.

(٤) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث - ص ٤٢٠.



نخاعه الشوكم، على شوارع المدينة هذه الصور فى ذهنى ليس لها منطق، أنا مع الصورة المنطقية رغم كوانى شاعراً». (١) فنزار يفضل أن يكون بين طرفى التشبيه روابط منطقية، إذا كانت خفية تدعو الملقى إلى البهد وإعمال العقل فى إدراكها، فيما عرف بالتشبيه التمثيلى، حيث إن التشبيه التمثيلى يدل على أن الشاعر تفكيره منطقى خالص لأن «تشبيه التمثيل بطبيعته أقرب إلى أن يكون نوعاً من الاستدلال أو القياس فى المنطق»، (٢) لذلك نجده يترك أوجه الشبه بين المشبه والمشبّه به فى محاولة منه لشد القارئ للبحث عن هذه العلاقة بين طرفى التشبيه:

ها نحن نبحث بين أكوام الضحايا

عن نجمة سقطت، وعن جسد تناثر كالمرايا. (٣)

فالصورة الشعرية الناتجة عن استخدام التشبيه هنا تناثر جسد بلقيس مثل زجاج المرايا عندما تحطم، وعل الروابط شبه غائبة بين الطرفين «جسد بلقيس/المرايا» فلماذا اختار المرايا؟ إن نزار قباني إنما أراد هنا نقاء بلقيس وشفافيتها، وتصوير تناثر جسد كضحايا المرايا حتى تكون عاكسة لمأساة العرب، فكل قطعة مكسورة يستطيع العربى أن يرى فيها أنه القاتل. وعلمنا هنا نتساءل عن السر فى إعجابنا بالتشبيه التمثيلى، إنه كما يرى ناقد محدث «يعتبر أقصى امتداد للصورة البلاغية عند عبد القاهر وغيره، ومن ثم.. يمكن اعتباره أطول تركيب لجملة بلاغية، فهو أقرب وحدة جزئية إلى مفهوم الأسلوب أو التأليف، كما يسميه عبد القاهر، والمتعة الذهنية تتأتى للقارئ من إعمال فكره فيما يقرأ». (٤)

وفى غزليات نزار نلاحظ اهتمامه الكبير بالتشبيه، وربما يرجع ذلك إلى اهتمامه بالمرأة، فما فتى يجمع لها كل ما تيسر له من مفردات الطبيعة - حية وميتة - ليشبّها بها، بل كان يعلو أحياناً بالمرأة ليجعل الطبيعة هى التى تشبّها. وهو المعروف بالتشبيه المعكوس فى الشعر الأندلسى، باعتبار أن الجمال الإنسانى هو أصل الجمال المنحدر من الجمال المطلق.

وشكل نزار تشبيهاته بصور مختلفة ومتداخلة، فقد يراعى التشبيه النسبة المنطقية بين طرفى التشبيه (المشبّه والمشبّه به) ويركز فى ذلك على العلاقات الشكلية والسطحية والمظهر الخارجى أو المشابهة الحرفية بين الطرفين، دون أن يراعى التناسب النفسى بينهما.. وقد تقوم العلاقة على المشابهة النفسية بل والتداعى النفسى أى تداعى الصور التشبيهية المتتابعة.

والذى يتأمل التشبيه فى الشواهد الآتية سيجد منه ما لا يثير إحساساً نفسياً عند القارئ خلف التشابه الظاهرى بين الطرفين، فمثلاً يشبه الشفة بالورقة فى البلل، وبالفستقة فى الانشقاق، وكلا التشبيهين لا يتجاوزان الظاهرة البصرية فى الصورة إلى ما وراءها من شعور نفسى يحسه القارئ:

منضمة مزقزقة	مبلولة كالورقة.
سبحانه من شقها	كما تشق الفستقة.
وعرشت على بياض	وجهها.. كالزنبقة. (٥)

(١) صحيفة أخبار الخليج: جريدة بحرينية - الأحد ١٩٩٦/٩/١م - ص ١٣.

(٢) د. جابر عصفور: الصورة الفنية عند شعراء الإحياء فى مصر - رسالة ماجستير بآداب القاهرة ١٩٦٩م - ص ١١٠.

(٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٤/٤٩.

(٤) د. محمد حسن عبداللّه: الصورة والبناء الشعرى - دار المعارف، القاهرة - ١٩٨١ - ص ١٥١.

(٥) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١/١٤١.





غير أن هذه الصورة التشبيهية تثبت جودتها وأثرها النفسى إذا عرفنا أنها مستقاة من واقع أهل الشام الذين يحبون وصف الفم بالفستقة المعطرة. كذلك قوله فى قصيدة «البغى»:

وفم متسع.. متسع  
كغلاف التينة المعتصرة. (١)

فى مثل هذه التشبيهات نجد الصورة حرفية تهتم بالمظهر الخارجى، ونجد الأوصاف شكلية سطحية تفتقد حرارة الإحساس، وتبعد عن الحدس الشعرى، الذى لا يعرف هذا المنطق الحاد فى وصف الأشياء، والتركيز على صفات الشكل والحجم واللون مباشرة، دون أن ينفذ الشاعر إلى عمق التجربة الشعرية، ودون أن يلتحم مع موضوعه، ففرق كبير بين الوصف والتصوير الشعرى، فبذلك تكون وظيفة التشبيه - من هذا النوع - هى التحسين والمبالغة فقط وتكون العلاقة بين طرفى التشبيه حرفية مباشرة تهتم بالعلاقات الخارجية وتكون ذات الشاعر فيها غائبة أو غير واضحة، ولهذا دلالتة على تأثر الشاعر بالشعر العربى القديم وطريقته فى تشكيل الصورة الصناعية فى مثل قول الشاعر القديم فى تشبيه القمر بالزورق:

أنظر إليه كزورق من فضة  
قد أثقلته حمولة من عنبر.

فهنا التشبيه - كما يرى الشابى - «من فنون الصناعة وصياغة الكلام». (٢) ويعد من الحلية اللفظية الزخرفية، ذلك «أن العرب قد استخدموا هذه الأنواع من أجل الزخرفة، والمشرح والتوضيح وضرب المثل وإظهار المبالغة وتحسين الأشياء». (٣) وقوله فى نفس القصيدة:

من رآهن قوارير الهوى  
كنعاجٍ بانتظار الجزرة.

كم صبايا مثل ألوان الضحى  
أفسدتهن عجوزٌ خطرّة.

هذه المجدورة الوجه انزوت  
كوباء.. كبعيرٍ نتن.

أخرجت ساقاً لها معروقة  
مثل ميت خارج من كفن. (٤)

وعلى الرغم من جفاف الصورة والخيال فى أبيات نزار السالفة، فإن المنهج الاجتماعى هو المسئول عن هذا التصوير؛ لأن الشاعر فيها ينفر من رذائل تقترب من الصفة الاجتماعية، فيصورها لتثير الدهشة والتقزز والنفور، وإثبات ذلك يمكن المقارنة بين هذه الصور وصور التغزل بالمرأة.

إن نزار قبانى استخدم ما يطلقون عليه (التشبيه المركب) عندما يأتى بالمشبه ثم يأتى بأكثر من مشبه به، وهو مستوى جديد من مستويات التشبيه، ونرى ذلك عندما يرسم صورة - مثلاً - لشعر حبيبته:

الشعر العربى الأسود  
كالصيف.. كشلال الأحزان. (٥)

حيث نجد المشبه (الشعر) واحداً، وقد شبهه مرة بالصيف وأخرى بشلال الأحزان.

وإيفالاً فى تعميق الإحساس وبث الأثر النفسى يزيد نزار من المشبهات به فى حالة تنامى الحالة الشعورية وما تستدعيه من تداعى الصور المتتابعة فى قوله:

طيبة كالأرنب الوديع  
كالشمس.. كالألعاب.. كالربيع.. (٦).

(١) نفسه: ص ٨٢.

(٢) أبو القاسم الشابى: الخيال الشعرى عند العرب - الدار التونسية - ١٩٧٤ - ص ٢٥.

(٣) د. جابر عصفور: الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى - ص ٢٨١.

(٤) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١/٨٢.

(٥) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٢/٤٤٩.

(٦) نفسه - ص ٢١٠.





كما أن العلاقة هنا بين طرفي التشبيه علاقة شديدة الحساسية، حيث الرباط النفسي هنا بمثابة تحليل لتكوين هذه الصور ذات الأطراف المتعددة، ولا يكون المشبه به ذا قيمة إلا إذا وجد ذلك الرباط النفسي والشعوري عبر عناصر تركيبه.

ومن صور التشبيه المركب أو المتراكب أو النامي قوله في قصيدة «فم»:

في وجهها يدور كالبرعم	بمثله الأحلام لم تحلم..
كلوحة ناجحة لونها	أثار حتى حائط المرسوم.
كفكرة.. جناحها أحمر	كجملة قيلت ولم تفهم.
كنجمة قد ضيعت دربها	في خصلات الأسود المعتمم. (١)

ونقصد بالبناء النامي للتشبيه الذي تكون فيه الصورة الشعرية عبارة عن مجموعات داخل التشكيل الجمالي للدفقة، تنتهي المجموعة لتبدأ الثانية، وهو بناء يقوم على تراكم الصور التي تضيف جديداً إلى دلالة هذا التشكيل الفنية، حيث «يوظف الشاعر بطريقة منظمة خاصية جوهرية في الشعر العربي، هي التكرار المتراكب، ونعني به الإضافات المتتالية للكلمات والصيغ بما يسمح بتأكيد القول من ناحية، وتجاوزه بالتنمية من ناحية أخرى». (٢)

ويتضح هذا التشكيل الجمالي النامي القائم على التراكم، حيث تمثل كل مجموعة من الصور الشعرية جزءاً من موقف الشاعر، وتضيف كل مجموعة جزءاً جديداً حتى تكتمل الصورة. إذ يمكن أن يتحول العنصر الجزئي في الصورة إلى حالة الاتصال والنماء في مثل هذا التشبيه المتراكب أو المتنامي، مع الاعتماد على التشكيل الجزئي، حيث تتشابك طبيعة المشبهات به مع طبيعة الصورة لإخراج منطق نفسى تحدده علاقات المشبه ودلالاته مثلما جاء في قصيدة (شئون صغيرة):

صوتك يهمل على  
دفيئاً مليئاً قوى.  
كصوت نبى.  
كصوت ارتطام النجوم.  
كصوت سقوط الحلى. (٣)

فالبناء التشكيلي في النص يحكمه ارتباط الإحياءات الشعورية تحت مدلول واحد للمشبهات به المتعددة، فالانفعال بالواقع هو الذي يشكل حقيقة ومغزى الصورة، والشاعر هنا غير ملتزم بأى بناء أو تتابع منتظم في النص، الذي يحكمه في هذه الحالة منطق الانفعال وحده، وتجدر الإشارة إلى أن نزار قباني عمد إلى خاصية فنية في هذا النص، وهي إعادة توظيف لتراسل الحواس في عالم التشبيه، فالصوت المسموع ينسكب، دافئ، مليء وقوى. كما يحتوى التركيب على إشارات وأسماء وأحداث ذات قيم عاطفية واجتماعية يعتمد عليها الشاعر، وهو يسرد دون قيد، حيث ربط الشاعر ببناء الصورة في البداية بالتشبيه (كصوت نبى) وامتد بعد ذلك، مما يبنى أن الشاعر استخدم بناء عاماً تشبيهاً ثم عمد إلى التداخي داخل هذا البناء، وهو بناء قائم على منطق التشبيه ويشيع فيه استخدام عناصر ورموز جزئية موحية بمعان كثيرة

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١/٥٨.

(٢) د. صلاح فضل: نبرات الخطاب الشعري - ص ٢٩.

(٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١/٢٨١.



يمكن إحصاؤها هكذا:

السطر	الصورة	علاقتها	قيمتها الإيحائية
١	صوتك يهمنى علي	مستقلة	يسيل في عذوبة ورقة
٢	دفيئاً مليئاً قوى	مستقلة	مفعم وملء بالحنان
٣	كصوت نبى	مشبه به	الدفع والثقة والقوة
٤	كصوت ارتطام النجوم	مشبه به	العلو والإجلال والتقدير
٥	كصوت سقوط الحلى	مشبه به	النغم المتسلسل المتدفق

كما ارتاد نزار قباني - مثل القدماء - التشبيه التمثيلي - أنفأ - حيث ترك وجه الشبه بين الطرفين، فإنه في تشكيل حدائى جديد يرجع فيخالف - في مستوى جديد من مستويات التشبيه - استعمال العرب القديم للتشبيه. ففي المستوى الأول يترك علاقة المشابهة رغبة منه في إعمال فكر المتلقى وإثارة ذهنه، وفي المستوى الجديد يذكر وجه الشبه لأهميته مثله مثل المشبه والمشبه به تماماً، ونجد ذلك في:

حبك ينمو وحده      كما الحقول تزهر. (١)

فهنا خالف القدماء في ذكره وجه الشبه بعد ذكر طرفى التشبيه ثم يزداد مخالفة عندما يذكر وجه الشبه بين الطرفين في مثل:

حيث مياه السواحل ساخنة كجسدك.

وثمار المانغو مستديرة كنهديك. (٢)

علنا نلمح في هذه الصورة أن نزار قباني لم يشبه حبيبته بالطبيعة بل شبه الطبيعة بحبيبته.

إلا أن المخالفة الحقيقية لبناء التشبيه هي تلك التي يغير فيها الترتيب بين الأركان، فيقدم وجه الشبه على الصورة كلها، وعمل أهمية ذكر الحالة الشعورية هي التي فرضت نفسها قبل عناصر الصورة في:

مبلل.. مبلل.. قلبى كمنديل سفر. (٣)

فتشبيه القلب بمنديل السفر كائن، ولكن تقدم علاقة المشابهة - وجه الشبه - أولاً قبل أطراف التشبيه، هي ظاهرة غير كثيرة في الشعر العربى.

وقد يحذف نزار أداة التشبيه تحقيقاً لقدر أعلى من البلاغة فيكون التشبيه البليغ:

عيناك / حفلة ألعاب نارية

أتفرج عليها كل سنة/ وأظل طوال العام

أطفئ الحرائق المشتعلة/ فى جلدى/ وفى ثيابى. (٤)

ومن أدوات التشبيه التي استخدمها نزار قباني (مثل، ك، كأن، كما):

علمنى حبك أن أحزن/ وأنا محتاج منذ عصور

لامرأة تجعلنى أحزن/ لامرأة أبكى فوق ذراعيها/ مثل العصفور.

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٢ - ص ٤٧.

(٢) نفسه - ص ٤٣٩،

(٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٤٨٩.

(٤) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٢ - ص ٤٦٩.



لا مرأة تجمع أجزائي/ كشظايا البللور المكسور. (١)  
وتأبى جراحى أن تضم شفاهها كأن جراح الحب لا تتخثر. (٢)  
كلما سافرت/ طالبنى عطرك بك  
كما يطالب الطفل بعودة أمه/ تصورى حتى العطور  
حتى العطور تعرف الغربة/ وتعرف النفى. (٣)

## (٢) الاستعارة..

الاستعارة هي الأصل في تطور اللغة؛ لأنها الأساس في استخدام الكلمات استخداماً جديداً؛ لأن اللغة العادية تقصر - أحياناً - عن تلبية حاجات الشاعر وتحقيق رؤيته الجمالية، لذلك فإنه يستخدم نفس كلمات اللغة في سياقات جديدة على سبيل الاستعارة، وبذلك تنشط اللغة - في نموها الدائم - من خلال الاستعارة. فالاستعارة هي القدرة على تخطي العلاقات الحرفية بين أجزاء الواقع من ناحية وبين مفردات اللغة من ناحية أخرى، فهي أولاً قدرة على صياغة الواقع من جديد، وأخيراً حل لمشكلة اللغة التي تقف منطقيتها أمام تدفق الشاعر.. «فالاستعارة تعد تصويراً جديداً للأشياء تكتسب فيه وجوداً جديداً غير وجودها في الواقع». (٤)  
فهي تهزأ بالمقاييس والعلاقات المنطقية من الأشياء في الواقع بل تعبت بالأشياء وتبعثرها على كيفها لتصنع منها صورة جديدة للانسجام «إن الاستعارة علاقة لا منطقية، وعبت بالحدود، وخلط ما بين الفكر والإحساس، خلطاً نافعاً يؤدي ما تقصر عنه الحواجز، وبهذا تستحيل إلى تشابه بين غير المتشابهات، يحمل في نفسه سر الوجود». (٥) ذلك أن «تقليد التماسك الاستعاري يؤكد أن أطراف الاستعارة من مشبه ومشبه به تتناسق مع بعض دائماً». (٦) هذا على مستوى الواقع والعلاقة بين الموجودات والأشياء، أما على مستوى اللغة فالاستعارة هي تحول النص من اللغة المنطقية في المعجم إلى اللغة التصويرية في الأدب، حيث إن «محور الاستعارة والصورة في الشعر هو تجاوز اللغة الدلالية إلى اللغة الإيحائية». (٧) وقد بالغ بعض النقاد في ربط الصورة بالشعر حيث رأى أن الوظيفة الاستعارية هي تحول اللغة العادية الخاضعة لقواعد منطق العقل إلى لغة انفعالية تأثرية أي لغة شعرية.. وأنها تمكنا من عبور المعنى التقريرى إلى المعنى الإيحائى، أو كما يقول كاميناد: «إننا - على هذا النحو - نعنى الوظيفة الشعرية التي هي مرادفة للوظيفة الاستعارية». (٨) وألح - قديماً - الجرجاني على تأكيد الاستعارة باعتبارها عمدة التصوير والتشكيل الفنى فهو فى كل أقواله عن التصوير

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١/١ - ص ٧٠.

(٢) نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة - ج ٢/٢٨٦.

(٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٢/٤٧٢.

(٤) د. عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي - ص ٤٦٤.

(٥) د. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية - ص ١٥٦.

(٦) فنست ب. ليتش: النقد الأدبي الأمريكى - ص ٢٦٨.

(٧) د. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي - ص ٢٤٠.

(٨) Caminade: Image et Metaphore, Collection Etudes Superieures. Bordas, 1970. P.97.

نقلًا عن د. محمد العبد: مجلة فصول - عدد ٦٢ - ربيع وصيف ٢٠٠٢ - ص ١٢٧.





الشعري كان يستحضر الاستعارة دائماً « وكان في الكثير يخصصها وحدها بالتقدير والتشريف، هذا إن دل على شيء فإنما على المكانة المرموقة التي تتمتع بها الاستعارة ». (١) وبهذا تكون الاستعارة - لديه - بمثابة الأداة الفعالة التي تحول المعاني النثرية إلى معانٍ شعرية.

جدير بالذكر أن البعض بالغ في أهمية الاستعارة بحيث جعل أهميتها تمتد خارج الأدب بكل فنونه، فجعلها تفرد جناحها على مساحة اللغة كلها، ففي عام ١٩٦٣ أصدر ريتشاردز كتابه « فلسفة البلاغة » وانتهى فيه إلى أن الاستعارة هي المبدأ الحاضر أبداً في اللغة، وأن هذا ما يمكن البرهنة عليه بالملاحظة المجردة « فنحن لا نستطيع أن نصوغ ثلاث جمل في أي حديث اعتيادي سلس دون اللجوء إلى الاستعارة ». (٢) فالاستعارة ليست مرتبطة بالتشكيل الشعري والبلاغي فقط بل هي منتشرة في اللغة بوجه عام. بل أكدت باحثة أخرى أن الاستعارة ليست لغوية فقط بل هناك استعارات في الرقص، وفي الرسم، وفي الموسيقى، وفي الفيلم، وفي أي وسيط تعبيرى آخر. (٣) حتى يمتد التمداد في إبراز أهمية الاستعارة، حتى تخرج من اللغة المسموعة إلى مجال المجردات في مثل الأفكار والتصورات التي في خيالنا وذهننا « إن النسق التصوري العادي الذي يسير تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس ». (٤)

وتعتبر الاستعارة امتداداً أولياً للتشبيه فهي منبثقة منه، لذلك تعد أعمق منه في مرحلة تفعيل الطاقة اللغوية وتجاوزها من مجال الواقع والحقيقة إلى عالم الخيال والمجاز، فهي خطوة أولى في طريق التحول الداخلي في بنية التشبيه إنها « من وجهة نظر البلاغة العربية والنقد العربي القديم تشبيه حذف أحد طرفيه ». (٥) فالشاعر يحاول أن ينأى بصورة عن ذلك الشكل البسيط والمباشر - في التشبيه - الذي يحتفظ لطرفي الصورة بحضور متمايز، رغم محاولته التقريب بينهما، ويتجه إلى إيقاع التطابق التام بينهما، مستبدلاً طرفاً بآخر، فإن الاستعارة تقوم على الالتصاق بين طرفيها حتى تمحو الحدود وتوحد الموجودات، وعليه « فهي تطويرية أكثر، إنها توحد بين طرفي الحديث توحيداً تاماً، بحيث يصبح في مقدور أحدهما أن ينوب عن الآخر ». (٦) فالاستعارة مغايرة للتشبيه من حيث قدرتها على النفاذ إلى الصلات الخفية والجوهرية بين الأشياء، بل قدرتها على خلق علاقات جديدة، وذلك من خلال المطابقة بين أشياء مختلفة وغير متجانسة، لذلك عندما ندرس الاستعارة كصورة منعزلة نجد أنها تعتمد على علاقة التشابه بين شيئين مختلفين.

في كتابه « علم الدلالة وعلم اللغة العام » يرى همبل أن الاستعارة أربعة أنواع: العملية:

- (١) الولي محمد: الصورة العشرية في الخطاب البلاغي والنقدي - ص ٥٦.
- (٢) أ.أ. ريتشاردز: فلسفة البلاغة: ترجمة سعيد الغانمي وناصر جلاوي - أفريقيا الشرق/الدار البيضاء ٢٠٠٢ - ص ٩٢.
- (٣) Kittay, Eva Feder: Metaphor: its Cognitive Force and Linguistic Structure. Clarendon Press. Oxford, 1984, P.14. ١٢٨ - ص ٢٠٠٢ - ربيع وصيف ٢٠٠٢ - ص ١٢٨ - ١٩٨٤.
- (٤) جورج لاكوف ومارك جونسون: الاستعارات التي نحيا بها: ترجمة عبدالمجيد جحفة - دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - ط ١ - ١٩٩٦م - ص ٢١.
- (٥) د. على عشريني زاید: عن بناء القصيدة العربية الحديثة - ص ٧٤.
- (٦) بشري موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث - المركز الثقافي العربي/المغرب/ط ١ - ١٩٩٤ - ص ١٢٤.



لتسمية المخترعات والأشياء الجديدة، البلاغية: فى الخطب والشعارات الدينية، الانفعالية: فى المواقف التعبيرية الحادة، الشعرية: وهى أعلى صور الاستعارة لأنها تميل إلى الخلق الفنى. (١)

والاستعارة - فى مجملها - تطور لبنية التشبيه، فإن كان التشبيه يعتمد على المشبه والمشبّه به، فإن الاستعارة تقوم على حذف أحد الطرفين (فإن حذف المشبه به وذكرت صفة من صفاته كانت استعارة مكنية، وإن حذف المشبه وصرح بصفة من صفاته كانت استعارة تصرّحية). ونحن عند تناولنا للاستعارة كواحدة من وسائل تشكيل الصورة عند نزار قباني إنما نحاول - قدر الجهد - البعد عن تقسيمات البلاغيين للاستعارة، وتفتيتها إلى استعارة مكنية، وتصرّحية، وتمثيلية، ثم إلى أصلية وتبعية، ومرشحة ومجردة ومقيدة. فالاندراج خلف هذه التقسيمات إنما يؤدى إلى ضياع القيمة الفنية والتضحية بها من أجل تفرّيعات ربما لا تفيد هذه الدراسة.. فالاستعارة - خدمة لوظيفة الصورة الشعرية، حيث إنها إحدى وسائل تشكيلها - تسعى إلى جعل العواطف والشعور النفسى للشاعر قابلاً للرؤية البصرية، ونزار قباني بوصفه شاعراً رومانسياً تنصهر ذاته فى موضوعه، ومن ثم تنطلق صورته الشعرية من هذا الانصهار الموحد بين الذات والموضوع. ولذلك فهو يصهر طرفى الاستعارة (المستعار له - والمستعار منه) فى وحدة يصبح فيها الطرفان شيئاً ثالثاً، حيث إنه «تنطوى كل صورة شعرية أصيلة على عنصر من عناصر ازدواج المعنى، فالشيئان اللذان نعقد المقارنة بينهما فى تشبيه ما، أو نصل بينهما فى كناية أو استعارة، إنما يشبهان بالأحرى شيئاً ثالثاً». (٢) نزوعاً نحو إلغاء الحدود والمعالم بين الأشياء والموجودات، وميلاً إلى تلاحم الذات الشاعرة بالموضوع الواقعى.

وتكشف الصيغ النحوية للاستعارة عند نزار عن أدواته فى تشكيل الصورة الاستعارية، هذا فضلاً عن التنوع الدلالى الذى يجسده تعدد الصيغ النحوية للاستعارة. (٣) حيث تتعدد الصيغ النحوية للصورة الاستعارية لدى نزار فمناها:

- الاستعارة الاسمية: حيث حذف المستعار له ويصرح بلفظ المستعار منه.
  - الاستعارة الفعلية: حيث يسند للمستعار له فعلاً من أفعال المستعار منه.
  - الاستعارة الوصفية: حيث يصف المستعار له بصفة من صفات المستعار منه.
  - الاستعارة الإضافية: حيث يضيف للمستعار له جزءاً أو عضواً من أعضاء المستعار منه.
- وتظهر لدى نزار كل هذه الصيغ من الاستعارة بغية تحقيق الأثر النفسى أو إضفاء العواطف على الأشياء وأنسنة الموجودات بصفته شاعراً رومانسياً يسعى إلى تحقيق التلاحم مع الأشياء والامتزاج بها، وكل ذلك ينصهر فى ممرات ثلاثة أو أشكال ثلاثة جاءت فيها الصورة الاستعارية عند نزار وهى: «التجسيد، والتجسيم، والتشخيص» وتعتبر الاستعارة الاسمية أقوى هذه الأنواع فى تحقيق هذه الأهداف البلاغية الثلاثة حيث إن «استعارة الفعل هى أقل جرأة من الاستعارة الاسمية، فهذه تخضع الاسم لتغيير ظاهر، وتلك تفرض تحويلاً مضمراً، إن استعارة الاسم تعوض اسماً بآخر، واستعارة الفعل تقتصر على أن تحول إلى الفاعل أو مكمل الفعل صفة

Hempel, Heinrich: Bedeutungslehre und allgemeine Sprachurrisen schoft. Gunter Narr Verlage. Tübingen, (١)

نقلًا عن د. محمد العبد: مجلة فصول - عدد ٦٢ - ربيع وصيف ٢٠٠٢ - ص ١٢٨.

(٢) أرنولد هوسر: فلسفة تاريخ الفن - ترجمة رمزي عيد جرجس - الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية - ص ١١٠، ١١١.

J.Molino et Joelle Tamin, Introduction al analyse Linguistique de la Poesie, (P.U.F. Paris, 1982). P,157. (٣)

نقلًا عن شكرى الطوانسى: مستويات البناء الشعرى عند محمد إبراهيم أبى سنة - ص ٢٧٩.





## أ - التجسيد..

يشيع التجسيد فى غزليات نزار قبانى وذلك يرجع إلى الفزعة الحسية التى ارتادها نزار  
 ملمحا جماليا لفنّه، والتجسيد هو «تقديم المعنى فى جسد شيئى أو نقل المعنى من نطاق  
 المفاهيم إلى المادية الحسية». (٢) فمن صورّه فى التجسيد نرى الأحران لها صهيل فى:  
 هل تسمعين صهيل أحرانى؟. (٣)

وكذلك تتجسد الأحران فى صورة أنهار فى:

عیناک کنھری اُحزانی.. (۴)

وتتجسد اللذة في صورة نبعين أو ربوتين في قوله

- نهذاك نبعا لذة حمراء تشعل لي دمي. (٥)

- تزلق فوق ربوتى لذة ناعمة دارت على ناعم. (٦)

وفى قوله :

ما كان في حسابي/ أن أدخل في تفاصيل التاريخ العربي/ فلقد تخانقت مع تاريخي/

وجئت إلى باریس لألفی ذاکرتی. (۷)

تفاصيل التاريخ هنا تتجسد فى صورة غرفات أو حجرات يدخلها الشاعر، وهى تدبيرات كنائية بروح العامية، والذاكرة تتجسد فى صورة مادية يمكن إلغاؤها. وهكذا تكون القصيدة استعارة كبرى كلية حيث إنها «فى كثير من الأحيان لا تعدو أن تكون استعارة مطولة أو مجموعة منتظمة من الاستعارات التى تخضع لقوانين تركيبية صارمة». (٨)

والتجريد عكس التجسيد ، وهو «تحويل المحسوسات من المجال المادى الذى هو طبيعتها إلى مجال معنوى هو من خلق الشاعر، وهو عكس الخاصة السابقة وأقل منها استعمالا». (٩) ومن صورته لدى نزار وهى قليلة:

أنت أحلى خرافة في حياتي      والذي يتبع الخرافات يتعب. (١٠)

وكذلك قوله:

سلام علی جسد کالخرافه      یفتح کالورد أجفانه. (۱۱)

ومن أبرع صور التجسيد لدى نزار قبّاني قوله:

(١) فرانسوا مورو: البلاغة: ترجمة محمد الولي وجريير عائشة - منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء - ط١ - ١٩٨٩ - ص ٣١.

(٢) د.عبدالقادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام - جامعة اليرموك/الأردن - ط١ - ١٩٨٠: ص١٨٦.

(٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج٥/٤٢٧.

(٤) نزار قباني: الأعمال الشعرية لكاملة - ج ١/٨، ٤.

(۵) نفسیه - ص ۶۹.

(٦) نفسه - ص. ٦٧.

(٧) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج٤/٢٠٣.

(٨) د. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي - ص ٢٣٧.

(٩) د. أحمد هيكال: تطور الأدب الحديث في مصر - ص ٢٢٤، ٢٢٥.

(١٠) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج١/٦٩٦.

(١١) نزار قباني: ديوان (خمسون عاماً في مديح النساء) - ص ٥١.





لا أمه لانت.. ولا أمى  
 إن خبأت أمى بصندوقها  
 أو أصدوا الشباك كى لا أرى  
 ففى (شباكاً من الوهم) يتجسد الوهم فى صورة شباك.. كما قد يكون ذلك تجريداً للشباك.  
 ب - التجسيم..

يعتبر نزار قبانى من طليعة الشعراء المعاصرين الذين بثوا الحاجات والموجودات حياة وجعلوها تنبض بالحركة، والحيوية من خلال ما يسمى التجسيم فى صورته الاستعارية أى «تحويل المعنويات من مجالها التجريدى إلى مجال آخر حسى، ثم بث الحياة فيها أحياناً وجعلها كائنات حية تنبض وتتحرك». (٢) ومن أبرز صور التجسيم لديه:  
 يا من يتصالح فى عينيها الضوء.. والعتمة/ والماء والحرائق. (٣)  
 فلقد تخانقت مع تاريخى. (٤)

ومــــن وراء بابها  
 يعوى شــــتاء ملحد. (٥)  
 وطبيعى فى هذه الصور أن تجيء مخالفة لما رآه النقاد العرب القدماء من ضرورة أن تعتمد على التناسب العقلى بين أطرافها لأن لغة الشاعر - كما يرى ناقد حديث - تسكنها أرواح وأشباح لا تحصى، «فالأديب لا يرى الشئ رؤيتنا له». (٦)

#### ج - التشخيص..

هو أعلى درجات التجوز فى الصورة الاستعارية فبعد أن يجسد الشاعر المعنويات ويجعلها مادية محسوسة، يشخصها فى صورة إنسانية لها مشاعر وأحاسيس وعقل وفكر، فالتشخيص هو «منح الحياة الإنسانية لما ليس بإنسان، حتى ليتصور الشاعر ما ليس بإنساناً وكأنه إنسان يحس إحساسه، ويفكر تفكيره، ويفعل أفعاله». (٧) وبهذه الأهمية للتشخيص نجده أخذ مكانة كبيرة فى تشكيل الصورة الشعرية حيث «يمثل التشخيص أساس الخيال الشعري، وبالتالي الصورة الشعرية، فإذا خلا منه عمل أدبى افتقد صفة الشعرية». (٨)

يا سيدتى/ماذا أفعل لو جاءتنى أمى فى الأحلام؟  
 ماذا أفعل لو نادانى فل دمشق/ وعاتبنى تفاح الشام؟  
 ماذا أفعل لو عاودنى طيف أبى؟  
 فالتجأ القلب إلى عينيهِ الزرقاوين/ كسرب حمام. (١)

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج١/٢٤.

(٢) د.أحمد هيك: تطور الأدب الحديث فى مصر - ٢٢٢.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج٤/٢٠٢.

(٤) نفسه - ص ٢٠٣.

(٥) نفسه - ص ١٦٩.

(٦) د.شوقي ضيف: النقد الأدبى - ص ١٠٧.

(٧) د.أحمد هيك: تطور الأدب الحديث فى مصر - ٢٢٢.

(٨) مدحت سعد محمد النجار: الصورة الشعرية عند أبى القاسم الشابى - الدار العربية للكتاب/ ١٩٨٤ - ص ٢٢، ٢٣.



شارعنا أنكر تاريخه  
فسدورق العبير يبكي  
تؤويهما.. تحميهما من أذى  
والتف بالعقد وبالجورب. (٢)  
والوشاح واجم. (٣)  
من الهوى.. من الشتاء الهاجم. (٤)

ففى الصور نجد فل دمشق يتحول إلى إنسان ينادى الشاعر، ومثله تفاح الشام صديق يعاتب نزار قبانى، والقلب يصير طفلاً يلتجئ إلى عيني أبيه، والشارع شاب ينكر تاريخه، ورافعة النهد تصير أما تؤى وتحمى النهدين من الأذى والهوى والشتاء، والدورق يبكى والوشاح واجم، وعل امتزاج نزار - كشاعر رومانسى - وتعاطفه مع الأشياء حقق له التلاحم فى صوره بين الذات والموضوع.

وعلى قصيدة (هى) تبرز آلية التشخيص فى كل أجزائها حيث حشد نزار صوره بمفردات الطبيعة حية وميتة، وألبسها ثوب الإنسان أى أنسها من خلال التشخيص، ويقول فيها:

وشوشتنى النسمة الحافيه:  
وتتم الغروب: شأهدتها  
وقال عصفور لنا.. عابـر:  
وباحت الغابة: مـرت هنا  
وقالت الوردة: كانت معى

لمحتها تعدو على الرابية.  
تعثر النجوم فى الساقية.  
فراشها من ورق الدالية.  
وانطلقت من هذه الناحية.  
وقطعت غلالتي القانية.

.....  
والريـح .. والغمامة الباكية.

والليل والنجمة والراعية. (٥)

سألت عنها الطيب فى بيته  
والسفع والضياء والمنحنى

ونزار فى كل هذا يشخص مفردات الحياة، ويمنحها سمات الحس الإنسانى، عن طريق المقاربة الاستعارية التى تقوم على المشاركة النفسية العميقة، فالنسمة توشوشه بل وتسير حافية القدمين، والغروب يتمم، والعصفور يقول، والغابة تبوح، والوردة تقول، وهى استعارات ضمن الاستعارات المكنية حيث يشخص الموجودات الطبيعية ويشبهاها بالإنسان فى أفعاله.

### (٣) الكناية..

هى أسلوب فنى قديم وجد عند الشعراء العرب، ويعتبر مثل الاستعارة منبثقاً أيضاً عن التشبيه لكنه يختلف عن الاستعارة فى عدم وجود قرينة تؤكد العلاقة بين الطرفين، وهى أن تذكر صفة ظاهرة وتريد أخرى غائبة ولا يمنع حمل المعنى على الظاهر وهى من أقسام علم البيان، وتحدث أثراً جمالياً مثل الاستعارة، لكنها لا تدرك بالطريقة المباشرة التى تدرك بها الاستعارة فهى تحتاج إلى تأويل ووسائط دلالية، فعندما تقول: فلان كثير الرماد فإنك تذكر صفة الرماد وتريد غيرها وهى الكرم، والتأويل عبر وسائط يتم كالاتى: كثرة الرماد تدل على

(١) نزار قبانى: القصائد السياسية - الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٢ - ص ٤٠.

(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج١/١٩.

(٣) نفسه - ص ١٤٧.

(٤) نفسه - ص ٦٧.

(٥) نفسه - ص ٢٣٨، ٢٣٩.



كثرة النار، وكثرة النار تدل على كثرة الطهى، وكثرة الطهى تدل على الضيوف، التى تقتضى - بطبيعتها - الكرم. لذلك فالكناية صورة مركبة لا تدرك معناها إلا بتحويلات متعددة.

وتناول هذه الآلية كثير من شعراء العرب القدماء فى شعرهم ودرستها البلاغة والنقد العربى القديم، ومفادها لديهم ذكر الصورة فى غير معناها المعجمى، ويعتمد فيها على علاقة معنوية أو رابط دلالى يربط بين الصورة الحاضرة والأخرى المرادة، هذا ما حدده عبد القاهر الجرجانى فى تعريفه لها حيث قال: «أن يريد المتكلم إثبات معنى فلا يذكره باللفظ أو الموضوع له فى اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه فى الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه». (١)

ويقتضى تشكيل الكناية براءة فائقة من قبل المبدع وحس شعورى تؤازره حصيلة ثقافية؛ لأنها تعتمد على الرمزية المركوزة فى وجدان الناس أحياناً وعلى الأسطورة أحياناً أخرى، بفرض تصوير المعانى وتجسيد الأفكار، مثلها مثل التشبيه والاستعارة فهى القسم الثالث لهما فى علم البيان لكنها لم تلق حظهما فى الاهتمام باعتبارها من أجزاء المجاز وأنها لا تتحلى بتلك الأصالة التى يتمتع بها التشبيه والاستعارة «ولكن هذا لا يعنى أن الكناية تفتقر إلى القدرة التعبيرية وتعجز عن خلق الصور». (٢) لكن على المستوى الإدراكي والغاية الدلالية هى تقترب من غاية التشبيه (فحين يقول النابغة فى الفساسة:

رقاق النعال طيب حجزاتهم يحيون بالريحان يوم السباسب.

فهو كناية عن الترف والشرف، وليس فى اللفظ ما يدفع أن يكون المراد هو إثبات هذه الأشياء بذاتها لهم). (٣) فقيمة الكناية تخدم الوظيفة الكبرى للصورة الشعرية وهى جعل المعنى والفكرة قابلة للرؤية البصرية عبر التجسيم، ذلك لما للصور الحسية من أثر قوى «فالتعبير الكنائى يجسم المعانى والمجردات، ويبرزها بصورة مادية حسية كالتعبير المجازى، وقد سبق القول بأن هذا التجسيم للمعانى أدمى لتأكيد لها ورسوخها فى النفس». (٤) لكن بعض الكنايات تستقل عن معالمها الحسية، وتمضى مع الدلالة غير عابئة بغير تجسيد هذه الدلالة تحسناً وتقبيحاً، فحين يقول المتنبى مثلاً:

بكل أرض وطئتها أم ترعى بعبد كأنها غنم.  
يستخشن الخزحين يلبسه وكان يبرى بظلفه القلم.

إن الكناية فى الشطر الأخير مما لا يتصور حمله على الحقيقة، ولكنها أدت دورها فى تجسيد البشاعة والخشونة بشكل حاسم لم يلغه التعبير المباشر فى الشطر الأول من البيت نفسه. (٥) اعتمد نزار هذه التقنية الأسلوبية التقليدية فى تشكيل صورته الشعرية لشعره الغزلى فى شكلها القديم حيث شرط القدماء فيها أن يصح حملها على المعنى الظاهري، وعل غايته من الإفادة

(١) عبد القاهر الجرجانى: دلائل الإعجاز - ص ١٠٥.

(٢) د. جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت - ط ١ - ١٩٨٤ - ص ٧٦.

(٣) د. محمد حسن عبدالله: الصورة الشعرية والبناء الشعرى - دار المعارف - القاهرة: ١٩٨١ - ص ١٦٢.

(٤) د. شفيق السيد: التعبير البيانى «رؤية بلاغية نقدية» - ص ١٢٢.

(٥) انظر.. د. محمد حسن عبدالله: الصورة الشعرية والبناء الشعرى - ص ١٦٢.





من هذه الوسيلة هي تجسيد التجربة الشعورية والبعد بالبنية الفنية عن المباشرة والتقريبية، فأحياناً تكون الكناية هي الأسلوب الأمثل للتعبير عن معان التصريح بها يخدش الحياء:

ألاحظت كم كنت أنثى؟

وكم كنت ممتلئاً بالرجولة؟ (١)

ونجده يقف عند صور الكناية القديمة التي اشترط فيها إمكانية تحقق المعنى الظاهر فعلاً، فتأتى بصور كنائية تحتل المعنى الغائب ويمكن حمل ظاهرها على الحقيقة:

لا تعودينى عليك/ فقد نصحنى الطبيب

أن لا أترك شفتى فى شفتيك/ أكثر من خمس دقائق

وأن لا أجلس تحت شمس نهديك

أكثر من دقيقة واحد/ حتى لا أحترق. (٢)

فإمكانية الاحتراق موجودة في المعنيين، كذلك يمكن تصديقه فى:

فلقد شربت من ملح البحر/ ما فيه الكفاية

وشوت الشمس جلدى/ بما فيه الكفاية

وأكلت الأسماك، المتوحشة من لحمى/ ما فيه الكفاية. (٣)

فرغم أنها أشياء لم تتحقق فإن المعنى الظاهرى قابل للتحقق ويمكن حمله محمل الحقيقة،

فكل هذه المعانى يمكن تحققها فى عالم الواقع مثل:

إننى أحبك/ هذه هي المهنة الوحيدة التي أتقنها. (٤)

\* كما وقف نزار عند شرط القدماء وهو إمكانية تحقق المعنى الظاهر وحمله على وجه الحقيقة، نجده فى القدر الأعظم من صوره الكنائية يخالف الصورة التقليدية، فلا يمكن أن نحمل على الحقيقة أن تكون العين ميناء ومرفأ:

في مرفأ عينيك الأزرق/ أمطار من ضوء مسموع

وشموس دائخة.. وقلوع/ ترسم رحلتها للمطلق. (٥)

كذلك لم يتوقف نزار عند معطيات الكناية المعهودة بل أدخل فيها الصورة الرامزة حيث الإشارة إلى بعض أجزاء حادثة تاريخية معلومة، من خلال الرمز أو الأسطورة، فتأتى الكناية مجسدة لهذه الواقعة التاريخية محدثة الأثر النفسى:

إنى الدمشقى الذى احترق الهوى/ فاخضوضرت لغنائيه الأعشاب.

أحرق من خلفى جميع مراكبى/ إن الهوى أن لا يكون إياب.

أنا فوق أجفان النساء مكسّر/ قطعاً، فعمري الموج والأخشاب. (٦)

إن إحراق المراكب بعد الوصول معناه أن لا إياب.. عل هذه الارتكازة البلاغية على بعض الأحداث التاريخية تذكرنا بصفحة مضيئة من صفحات التاريخ الإسلامى حينما خرج القائد الإسلامى طارق بن زياد لفتح بلاد الأندلس وعند وصوله إليها أمر جنوده بإحراق جميع المراكب

(١) نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة - ج٦/٤٦٠.

(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج٤/٢٢١.

(٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج٢/٥٢٦، ٥٢٧.

(٤) نفسه - ص ٦٧١.

(٥) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج١/٤٧٧.

(٦) نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة - ج٣/٤٢٩.



حتى لا يكون أمامهم إلى الفتح أو الشهادة. \* ونزار خلال هذه الصورة الكنائية قدم معنيين أحدهما: وهو غير مراد إحراق المراكب من خلفه، والآخر: خفي وهو المراد حيث استحالة الرجوع من البحر (الحب) فعمره هو الموج والأخشاب.

وكما أشار البحث سالفاً - فى معرض الحديث عن التشبيه - أن من مظاهر تجديد وتطوير الصورة التقليدية هو إضفاء لمحة الإبداع والابتكار فيها وربطها بين طرفيها بالروح البيئى والعصرى للحياة، وكذلك الانبعاث النفسى والشعورى فيها، نجد نزار قبانى لم يتوقف أيضاً عند أساليب الكناية التقليدية المعهودة، بل طور الصور الكنائية فاستمد من عناصر الحياة العصرية صوراً كنائية جديدة تستمد دلالتها من واقع العصر الحديث وظروف الحياة اليومية:

أخرجى من شراشف سريرى..

أخرجى من فناجين القهوة/ وملاعق السكر..

أخرجى من أزرار قمصانى / وخيوط مناديلى..

أخرجى من فرشاة أسنانى/ ورغوة الصابون على وجهى..

أخرجى من كل أشياء الصغيرة/ حتى أستطيع أن أذهب إلى العمل. (١)

الابتكار فى الصورة هو تلبس حبيبته فى كل الحاجات والأشياء التى يحياها، وكيفية أن تنبثق خارجة منها، الارتباط البيئى والعصرى من خلال المفردات (شراشف السرير، فناجين القهوة، ملاعق السكر، أزرار القمص، المناديل، فرشاة الأسنان، الصابون). التوافق النفسى والشعورى هو ريقة الحب وقييد المعصم، فمطالبتة خروجها من حياته حتى يتحرر ويتحرك ويذهب إلى العمل. والتجديد فى الصور الكنائية هنا أنها جاءت مجزأة بحيث كل صورة جزئية كناية مفردة ثم تتجمع كلها فى النص لخدمة صورة كناية كبرى، أو بمعنى آخر أن الكناية تحمل معنيين المعنى الظاهرى وهو الذى جاء على شكل صور كنائية جزئية متتابعة، والمعنى الباطنى وهو المقصود جاء صورة واحدة. وهو طلب التحرر من حبها. ووجه مخالفة هذه الكناية لكنايات القدماء أننا لا يمكن أن نتخيل امرأة تخرج من تلايب الملاءات أو فنجان القهوة، أو المنديل مثلاً، لذلك يجب أن لا يحتل على وجه الحقيقة غير معناها البعيد وهو خروجها من حياته بأن لا يحبها ولا يراها. وقد بنى تلك الصور على استحالات، فغدت الكنايات تأكيداً على رسم روحه المتعلقة بتلك الحبيبة، ومن هنا فإن كناياته صور.

وفى هذه المقطوعة جمع نزار قبانى بين الشكلىين القديم والحديث للتصوير الكنائى:

المعنى القديم: هو قصد المعنى البعيد الخفى مع إمكانية قصد المعنى القريب الظاهر.

المعنى الحديث: هو قصد المعنى البعيد فقط، وعدم إمكانية حمل المعنى القريب على وجه الحقيقة.

فمن الكناية القديمة قوله (حتى أستطيع أن أذهب إلى العمل). ومن الكناية الحديثة تلك الصور الجزئية لخروج المرأة من حاجياتها.

(٤) المجاز..

إن أهم أهداف الصورة الشعرية فى لغة الشعر هو نقلها من لغة الحقيقة إلى لغة المجاز، ومن

\* انظر د. محمد عبدالله عنان: دولة الإسلام فى الأندلس - (العصر الأول - القسم الأول، من الفتح إلى بداية عهد الناصر) - مكتبة الخانجى، القاهرة، ط ٤/١٩٩٧ - ص ٤٨.

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٢/٤١٥.





أهم مميزات اللغة العربية « أنها لغة يتلاقى فيها تعبير الحقيقة وتعبير المجاز ». (١) ومن أهم وظائف الشعر بل أى فن آخر هو تصوير الحياة الواقعية فى صورة مجازية تبعد بها عن واقعيتها وحرفيتها « إن الفن كالشعر وعموم الإبداع، بقدر ما هو قراءة مجازية للعالم فإنه يغير نظامنا المعرفى ورؤيتنا للأشياء ». (٢) وتبرز شاعرية الشاعر فى براعة تشكيل الصورة، وتقوم الصورة فى مقامها الأول على إمكانية المجاوزة اللغوية من عالم الحقيقة إلى عالم المجاز، فالمجاوزة هى الخطوة الأولى فى بناء الصورة، والصورة هى التى تكون الشاعرية، حيث « عرفت الشاعرية من خلال التصويرية، والصورة ذاتها تكون سياقاً يتشكل فى مرحلتين يمكن أن توصف المرحلة الأولى منها بأنها مجاوزة بالقياس إلى اللغة العادية ». (٣) وبالرغم من تحقق هذا التجاوز المجازى للغة من معانيها المعجمية الحرفية إلى معان مجازية شعرية، فإن الكلمات تظل محتفظة بالدلالات الحقيقية والمجازية معاً، حيث إنه « من خصائص هذه اللغة البليغة فى تعبيراتها أن الكلمة الواحدة تحتفظ بدلالاتها الشعرية المجازية ودلالاتها العلمية الواقعية فى وقت واحد ». (٤) ولا يستطيع الشاعر اختراع الصورة الشعرية القائمة على القول المجازى بدون كسر قواعد اللغة المألوفة ومجاوزة القياس العرفى للتراكيب اللغوية المنسقة، لذلك قيل: « والواقع أن كل مجاوزة لا يمكن إلا أن تكون مجاوزة تركيبية ولا تتشكل إلا انطلاقاً من التطبيق (غير العادى) للقواعد المنسقة للوحدات اللغوية ». (٥)

والصورة المجازية فى الشعر، باعتبارها واحدة من وسائل تشكيل الصورة لدى نزار قبانى، تعتبر « علاقة لغوية يستخدمها الشاعر فى الكلمة الواحدة، أو بين الكلمات، بتغيير مواضع الإسناد الدالى، فتخرج العلاقة اللغوية عن استخدام المعجمى والمألوف إلى الاستخدام المجازى، وتأخذ فيه دلالات متجددة عند كل تركيب ». (٦) ولعل أهم ما يميز لغة نزار قبانى ذلك المجاز الذى يعد دعامة رئيسية تقوم عليها الصورة الشعرية بعامه، ومن الخطأ اعتباره زخرفة فى الفن لأنه لا يأتى إلا من خلال تعاطف الشاعر مع الأشياء والامتزاج بها حتى يكون تلاحم بين الذات (الشاعرة) والموضوع الواقع، ذلك من أجل إكمال الوظيفة الفنية للصورة الشعرية وهى تصوير التجربة الشعورية وجعلها قابلة للرؤية البصرية، وتجسيد الأفكار المعنوية وإخضاعها للصفات الحسية. ذلك أن « الاستخدام المجازى للغة يقوم بدور أساسى فى خلق ما تثيره التجربة الأدبية من مشاعر وأفكار؛ لأنه يحدث نوعاً من التفاعل والترابط والامتزاج بين الحسى والمعنوى.. بين المسموع والمرئى.. بين الصوت واللون.. بين الإنسان والطبيعة.. بين الكثيف والرهيف.. بين الذات والموضوع ». (٧) والشاعر فى محاولة تجسيد أفكاره ووصف طموحاته يجد الشعر والوتر

(١) عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة (مزايا الفن والتعبير فى اللغة العربية) - مكتبة غريب، القاهرة/ د.ت - ص ٧.

(٢) حسان بورقية: وهج الكتابة - المجلس الأعلى للثقافة - ٢٠٠٠ - ص ٨٠.

(٣) جون كوين: اللغة العليا - ترجمة/ أحمد درويش - المجلس الأعلى للثقافة: ط ٢ - ٢٠٠٠ - ص ١٦.

(٤) عباس العقاد: اللغة الشاعرة - ص ١٩.

(٥) جون كوين: اللغة العليا - ص ١٧.

(٦) د. مدحت الجيار: مسرح شوقي الشعرى (دراسة فى توظيف الصورة وبنية النص) - دار المعارف، القاهرة - الطبعة الأولى ١٩٩٢ - ص ١٨.

(٧) د. طه وادى: شعر ناجى (الموقف والأداة) - دار المعارف - الطبعة الثالثة - ١٩٩٠ - ص ٨١.





عاجزين عن إرضاء هذه الطموحات، فيلجأ إلى المجاز حيث يعتذر لعينيها - مجازيا - ولها بكاملها - حقيقيا - فيقول:

لا الشعر يرضى طموحاتي ولا الوترُ  
إني لعينيك، باسم الشعر، أعتذرُ. (١)

والمجاز هنا مرسل علاقته (جزئية) حيث ذكر الجزء (العينين) وأراد الكل (المرأة). وفي هذه الصورة المجازية نجد نزار قباني وقد بلغ البراعة المجازية حيث اختزل فيها من المفردات والأشياء ما هو مألوف ومحبوب لدى الناس وداخل في خبراتهم المعتادة ومركوز في النفس البشرية، ومن هذه البنى (الشعر، الوتر، العينان، الطموحات، الاعتذار) «ذلك أن استعمال شيء ما استعمالاً مجازياً لا يبلغ غايته إلا إذا كان مألوفاً، محبوباً، داخلاً في حدود الخبرة المعتادة ذات الجذور العميقة في النفس». (٢)

ونجد الاستخدام المجازي بعلاقة أخرى في هذه الصورة:  
كل السلاطين الذين عرفتهم قطعوا يدي، وصادروا أشعاري. (٣)

فالصورة هنا مجازية ولا يمكن حملها على المعنى الظاهر في جملة (قطعوا يدي)، وعلاقتها (سببية) حيث المراد منها منعه من كتابة الشعر، والقرينة التي توضح المعنى الخفي هي الجملة التالية (وصادروا أشعاري)، وقلنا: إن العلاقة هنا سببية لأنه في الصورة المجازية ترك الحالة الواقعية وهي كتابة الشعر وذكر سببها وهي اليد. والصورة المجازية في البيت ككل تعتبر صورة كناية فهي كناية عن المنع والمصادرة.

وبعلاقة أخرى هي (المكانية) بين المعنى الحقيقي البعيد والمعنى المجازي الظاهر يأتي نزار بصورة جديدة من المجاز فيعبر بالبيت أو النفق عن حياته وما يسكنها من قلق، فيقول:

لماذا دخلت بهذا النفق؟

وليس بأرجاء بيتي.. سوى عنكبوت القلق؟  
وليس لدى مكان تنامين فيه.. سوى رزمة من ورق. (٤)

وعلنا نلمح في الصورة لمحة التجسيم من نوع الصيغة الإضافية في (عنكبوت القلق) حيث إضافة القلق/المعنوي إلى العنكبوت/الحسي ليجسمه ويزيد الصورة وحشية وكآبة متحركة بغيضة.

ونزار قباني لم يقف عند الصور التقليدية لأسلوب المجاز في علاقاته الجزئية والكلية والمكانية والسببية بين التعبيرين أو الحالتين المجازية الظاهرة والحقيقية المرادة، إذ نلاحظ لديه تقنية تصويرية حدائية في النص الشعري المعاصر وهي (المشهدية المجازية)، حيث يؤدي تصوير المشهد إلى نقل حالة مجازية تقوم على تبادل العلاقات بين الواقع كأداة رئيسية في تجسيد المشهد، وبين المتخيل كأداة متخيلة، مكملة في هذا التجسيد، وربما تبادلت هاتان العلاقتان المواقف، فأصبح المتخيل المرتبط بالواقع أداة أساسية، يليها الواقع الفعلي كمادة مكملة مثل المشهد المجازي التالي:

كان في صدرك حقلان من القطن..  
وكان البرنس الأحمر مفتوحاً من النصف..

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج٤/١٠٦.

(٢) د، مصطفى ناصف: الصورة الأدبية - ص ١٩١.

(٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج٤/١٠٤.

(٤) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج٥ - ص ٢٨.



وجرحى كان مفتوحاً من النصف..

وكان المرمر الأخضر فى الحمام/ مذبحاً من الشوق..

وكانت رغبة الصابون، واللون..

تجتاح البراويز، وتجتاح الثريات، وتجتاح مسامتى..

وترمينى على الأرض شظايا. (١)

ففى هذا المشهد المجازى تتقاطع علاقتان مختلفتان تسهمان فى تكوين ملامحه على النحو التالى:

- العلاقة الأولى/ مفردات الواقع فى المشهد ممثلة فى قوله: «كان فى صدرك، كان المرمر الأخضر فى الحمام، كانت رغبة الصابون».

- العلاقة الثانية/ المفردات المجازية والى تشكل الوجه الأساسى فى المشهد/ النص، وذلك فى قوله: «حقلان من القطن، كان البرنس الأحمر، وجرحى، مذبحاً من الشوق، تجتاح الثريات، ترمينى على الأرض شظايا».

ولا شك أن هاتين العلاقتين، مجتمعتين، تتقاطعان وتتشابكان وتشتركان فى خطوطهما، وتؤدى كل علاقة إلى أخرى، وتتضمنها وتنتقل عبرها.. وهكذا فإن دراسة التصوير المجازى للمشاهد المكانية تعمل على تشكيل عالم من المحسوسات فى النص، ويساعد على تجسيد التجربة الشعورية والحالة النفسية، وتجسيد الأفكار المجردة بينما يطابق الواقع أو يخالفه، كما يرتبط ذلك بفنون أخرى كالرسم والتصوير. (٢) ففى التصوير المجازى يلجأ الشاعر، أحياناً، إلى صفات مكانية تجسداً للعواطف، وتنمية وتحريكاً للمشاهد.

كذلك تبرز الصورة المجازية فى غزليات نزار قبانى مجسدة حالة الضياع فى أدق مراحلها/ مرحلة الطفولة:

أنا حالة من الحزن نادرة..

ووجهي ضائع - كالطفل - / فى هذا الزحام.

إن النساء تكسرت فوق النساء..

فلا أرى امرأة ورائى/ أو أرى امرأة أمامى. (٣)

وهنا المجاز علاقته (الكلية) حيث زاغ البصر فى الزحام فلا رؤية فى الورا أو الأمام، فعوض عن ذكر العينين/ الجزء بذكر الوجه/ الكل.. وتجسداً للمشاهد أتى بالطفل بين الزحام، وجعل النساء كالنصال - فيما يذكرنا بببيت المتنبى - تتكسر على بعضها، ثم يأتى بصور مكانية - وهى مجازات - فى الورا والأمام. والقرينة التى توضح المعنى الحقيقى/ العينين/ الجزء، هى جملة (فلا أرى).

وفى قصيدة (من بدوى.. مع أطيب التمنيات) نلمح المجاز فى قوله:

فأنا أتيتُ من العراء.. إلى العراءِ

لا تخجلنى منى.. و من عشقى البدائى البسيط،

فإن أكابر العشاق/ كانوا خارجين عن الحياء.. (٤)

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج٢/ ٨٩.

(٢) سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط١/ ١٩٨٤ - ص ٧٦.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج٥/ ٦٢.

(٤) نفسه - ص ١٦٩.



والمجاز مرسل علاقته (الكلية) حيث ترك مكان النشأة وهو الجزء واستعاض عنه بالعراء وهى كل، والقرينة هى (عشقى البدائى البسيط) تجسيمياً للمعنى.

#### (٥) التشكيل بالمقابلة..

إن تشكيل الصورة الشعرية من خلال استخدام الأضداد والمتناقضات والأشياء المتباينة المتنافرة وسيلة فنية يلجأ إليها الشاعر في تجسيد مدى التباين بين طرفى الصورة الشعرية، وعن طريق هذا التناقض يأخذ شعور الشاعر واقعاً ملموساً، مما يحدث التجاوب النفسى والأثر الجمالى عند المتلقى.. لاسيما إذا كانت «أقوى الصور هى الصور التحكيمية المتناقضة». (١) لذلك كثيراً ما نجد نزار قبانى يعرض للجدلوية الثنائية أو إشكالية الضدين فى صورته الشعرية، فتقوم على الثنائيات مثل: الحب واللا حب، الحزن والفرح، الموت والحياة، اليأس والأمل.. حيث إن هناك نماذج كامنة تحت جميع الصور الشعرية منها النمط الجدلى الذى «... يعتمد على انقسام العمل وتقابل عناصره الثنائية مثل التقابل بين الجنة والنار فى الأديان، وبين حالتى البراءة والجريمة لدى كثير من الفنانين، مما يؤدي إلى إدخال العنصر الجدلى فى الأخيلة الأدبية». (٢)

ربما - منذ البدء - نحتكم (أيضاً) إلى إشكالية الثنائية، فنفرق بين شكلين متميزين من أشكال التشكيل الصورى بالتقابل (كلى، جزئى):

- الشكل الأول/ هو المفارقة التصويرية: وتكون بين الجمل أى بين صورتين أو موقفين متناقضين «كان من شأنهما أن يتفقا ويتماثلا». (٣)

- الشكل الثانى/ الطباق أو التضاد: ويكون بين الألفاظ المفردة، وينتج أيضاً عن التناقض الذى هو «ضدان يمتزجان، أو يتسلسلان فى غير منطق ينم عن حالة الشاعر النفسية». (٤) ويأتى المزج بين المتناقضات كأحد عناصر الصورة الشعرية لدى نزار قبانى تعبيراً عن رؤاه المتناقضة للعالم من حوله بوصفه شاعراً رومانسياً، فلم يقف فى صورته عند الوسائل التقليدية من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز.. «وإنما يتجاوز الأمر ذلك إلى مزج المتناقضات فى كيان واحد يعانق فى إطاره الشئ نقيضه ويمتزج به.. تعبيراً عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة التى تتعانق فيها المشاعر المتضادة». (٥) خاصة إذا عرفنا «حقيقة أساسية وهى أن الكلمات المتقابلة متشابهة». (٦) مثل التقابل أو التضاد مثلاً بين اللون الأبيض واللون الأسود، والامتزاج بينهما فى عين حبيبة نزار:

يا من يتصالح فى عينيها الضوء والعتمة / والماء والحرائق  
ما كان فى حسابى / وأنا أتمشى بين (الفاندوم) و(المادلين).  
أن أدخل فى جدلية اللون الأسود.

(١) د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث - ص ٤٢٧.

(٢) د. صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى - ص ٢٨٢.

(٣) د. على عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة - ص ١٢٧.

(٤) د. أحمد عبد الحميد إسماعيل: عبدالله البردوني (حياته وشعره) - ص ٢٥١.

(٥) د. على عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة - ص ٨٤.

(٦) د. صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى - ص ٢٣٦.





وإشكالية العيون الواسعة.. (١)

واستخدام نزار لمزج المتناقضات يأتي في شعره عن وعي بقيمته في إبراز تناقض مشاعره أمام ثنائيات واقعه المعيش بين الحب واللاحب، الرضا والسخط، الاطمئنان والقلق، فنزار كان لديه قلق ميتافيزيقي عميق، فموضوعاته الأثيرة هي: المرأة الناعمة والغامضة والغانية، واستلهام الطبيعة بأماكنها الفسيحة البهيجة الخلافة وأيضاً الأمكنة المطبقة على النفس، وتهئية الإثارة والمتعة إلى درجة اللذة والدغدغة وتهئية الخوف إلى درجة الرعب في عالم الالتباس المقلق بين الوهم والحقيقة. وقد عبر عن هذا التناقض الذي يمر بوجدانه هائجاً في أروع قصائده، إلى حد أن صرح به في أحد عناوين قصائده وهو «تناقضات ن.ق الرائعة». (٢)

ونلمح هذا القلق والتناقض في أعلى درجاته في قصيدة (راسبوتين العربى) والتي يقول فيها: ورفضك دونما طائل..

أنا القاضى بأمر الله، والناهى بأمر الله  
فامتثل لأحكامى / فحكمى دائماً عادلاً.

أنا المنحاز كلياً إلى نهديك

والعصرى والحجرى / والمدنى والهمجى

والروحى والجنسى / والوثنى والصوفى

والمتناقض الأبدى / والمقتول والقاتل.

أنا المكتوب بالكوفى فوق عباءة العشاق

والعلنى والسرى / والمرئى والمخفى

والمجذوب والمسلوب والحشاش، والمتعهر الفاضل.

أنا الممتد مثل القوس بين الثلج والتفاح

بين النار والياقوت / بين البحر والخلجان / والموجود والمفقود

والمولود كالأسماء عند سواحل الكلمات.

أنا المتسكع الفجرى

تأخذنى خطوط الطول في سفر إلى الأعلى

وتأخذنى خطوط العرض فى سفر إلى الأهل

فأسقط مثل درويش.. أمام تقاطع الفخزين.. والطرق.

وأستلقى على ظهري.. وتنزل فوقى الآيات. (٣)

وهنا نجد الذات الشاعرة معادلاً نفسياً للقلق والتناقض الذى يحمل بداخله الشئ ونقيضه فيجتمعان فيه شكلاً ومضموناً، حيث الضد يظهره الضد، والشعور بقيمة التناقض الأسر في إحساسه يدخل في إبراز تناقض جمالى جديد حيال المرأة في جانبه السامى من ناحية، وهذا طرف الصورة الأول (التسامى) وعناصره في النص: عادل، عصرى، مدنى، روحى، صوفى، فاضل، درويش، الآيات. وفي جانبه الشبقى الفريزى من ناحية، وهذا طرف الصورة الثانى (الشهوى) ويمثله: حجرى، همجى، جنسى، قاتل، متعهر، غجرى، تفاح، تقاطع الفخزين.

فجمع التصوير بالتناقض هنا بين طرفين متناقضين لكنهما يمتزجان ويتعانقان ويتسلسلان

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج٤/٢٠٢.

(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج٢/٢١٢ وما بعدها.

(٣) نفسه - ص ٢٦١ وما بعدها.



بلا منطق فى النفس البشرية فى جانبها الغاوى المثير للنظرة الفاخرة، وجانبها الروحى الطاهر. وكأن الشاعر يخفى تحت البنية السطحية لتصويره بنى عميقة مسكوتاً عنها، كشفت القصيدة عن بعضها متمثلة فى الجانب المتصارع بين تذرع الشاعر بالضمير الذى زرعه فى نفسه الأخلاق والقيم والمبادئ طهراً وعفافاً، والجانب الآخر فى نداء الغرائز الشهوات المتحررة من القيود. فالنص يعكس سخرية المفارقة ويعمقها مزج المتضادات والمتناقضات، فنفس الإنسان ذاتها تجمع النقيضين الغواية والتقوى والحياة نفسها تقوم على النقيضين الخير والشر.

وفى بيتين من النص لجأ الشاعر بجانب التناقض اللغوى أو التضاد والمقابلة اللغوية لجأ إلى نوع جديد من أنواع المقابلة وهو تقابل الإيقاع الموسيقى، وهذان البيتان هما:

تأخذنى خطوط الطول فى سفر إلى الأعلى  
وتأخذنى خطوط العرض فى سفر إلى الأهل.

ونلمح ذلك التقابل فى فكرنا ومشاعرنا من خلال شكل بلاغى قديم هو الترصيع وهو «أن تكون ألفاظ الكلام مستوية الأوزان متفقة الأعجاز». (١) نشعر بهذا الترصيع فى ذروة معاشية الصورة شكلاً ومضموناً من خلال التساوي الإيقاعى واللفظى بين البيتين، ويبلغ هذا التساوي الإيقاعى التقابلي حد الانسجام حتى بين الزحافات والعلل التى تدخل حشو الوافر وعروضه وضربه. هذا التقابل التصويري والإيقاعى عمق فى النص مفارقة ساخرة بين شعورين: التمسك والتذرع بالقيم والمثل (فى سفر إلى الأعلى) وواقع التحرر فى المتع واللذات (فى سفر إلى الأهل)، تبعث هذه المفارقة التصويرية فى ذات المتلقى تجاوباً نفسياً جمالياً يدفعه إلى إقرار موقف الشاعر وتجربته الشعورية حيال موضوعه وعالمه داخلياً وخارجياً. فبينما تتجاذبه خطوط الطول والعرض فى سفرين أو اتجاهين الأعلى والأهل، وكأنهما مقدمتان من القياس المنطقى الأرسطى لابد بعدهما من نتيجة، فكان سقوطه فى حالة ما بين الصحو والإغماء مثل درويش أمام تقاطع الطرقات، والخطوط (العرض والطول والأعلى والأهل).

يقول نزار فى (نهر الأحزان) معبراً عن قلقه القدرى:

ماذا أعطيك أجيبينى	قلقى؟ إلهادى؟ غثيانى؟
ماذا أعطيك سوى قدر	يرقص فى كف الشيطان؟
أنا ألف أحبك.. فابتعدى	عنى.. عن نارى ودخانى. (٢)

ويلجأ نزار فى هذا النص لإبراز مشاعره المتباينة القلقة إلى ما يمكن أن نسميه - إيفالاً فى التناقض - «تناقض التناقض»، حيال مشاعره الداخلية التى تهوم مع الإحساس ونقيضه، وفى البيت الثالث بل فى الشطر الأول فقط منه يبرز النقيضان من خلال فعل المضارع أو الحال الحاضرة (أحبك) وفعل الأمر أو المستقبل (ابتعدى) وعلنا نحس مدى التمزق الوجدانى بين الإحساسين (أحبك.. فابتعدى).

ومثل هذا نجده فى أشعاره التى يحس فيها بالملل من كل شىء حتى من نفسه وحتى يمل المل نفسه فى أروع صورة للحزن من صور تناقض التناقض فيحس بالتعب والسأم إلى أن يبكى دونما سبب.

يحدث أحياناً أن أبكى      مثل الأطفال بلا سبب.

(١) مقدمة تفسير ابن النقيب فى علم البيان والمعانى والبديع وإعجاز القرآن - تحقيق د. زكريا سعيد على - مكتبة الخانجي بالقاهرة، ١٩٥٢ - ص ٤٧٦.

(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١/٦ - ص ٤٠٦.



يحدث أن أسأم من عينيك  
يحدث أن أتعب من كلماتي  
يحدث أن أتعب من تعبى. (١)  
وكذلك فى قوله:

تخليت عن ممتلكاتى جميعاً  
ولامن شفاه ولا من قبل  
أنا رجل... مل منى الملل، (٢)

ومن التناقض وتناقض التناقض بين العناصر المفردة فى الطباق أو التضاد إلى تقنية - حدائثية - المفارقة التصويرية وهي «تكنيك فنى يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين». (٣) ونجدها فى شعر نزار تأتى - حيناً - متجلية معلنة عن نفسها فى مقاطع بعينها، وتأتى حيناً آخر خفية فى مسارب قصائده لإبراز حالة من التناقض والتوتر والقلق الذى نلمحه فى قوله:

لا أنت، يا حبيبتي، معقولة/ ولا أنا معقول..  
هل من صفات الحب../ أن يحطم العادى، والمألوف، والمعقول؟  
هل من شروط الحب../ أن نجهل، يا حبيبتي، أسماءنا؟  
هل من شروط الحب، يا حبيبتي/ أن لا نرى أمامنا/ ولا نرى وراءنا؟  
هل من شروط الحب، يا حبيبتي/ بأن أسمى قاتلاً حين أنا المقتول؟. (٤)

ونزار قباني فى خطابه الشعرى بهذا النص يهدف إلى إبراز فداحة المفارقة بين موقفين متناقضين فى «أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل». (٥) ولكى يزيد نزار من فداحة المفارقة وسرابية الإحساس المتناقض مع الواقع والرؤى ينفى صفة العقلانية عن حبيبته وعنه فى نفس الوقت، فالواقع الذى همم فيه مخالف تماماً لما ينبغى أن يكون؛ لأن هذا هو العادى والمألوف بين الحبيبين. ومما يعمق من سخرية المفارقة على مستوى الشكل ما أضفاه الشاعر من استفهامات إنكارية داخل نسيج الصورة. فهنا تناقض بين موقفين واقع ينكره ومأمول أو مفروض يتمناه.

وقد تتعدى المفارقة التصويرية بين المواقف فى شعر نزار لتشمل قصيدة بكاملها، ففي قصيدة (الحب فى غرفة التخدير). (٦) يجعلها تنقسم إلى موقفين متعارضين: «الموقف الأول/ يطلب منها أن تنام وتتركه - الموقف الثانى/ يطلب منها أن تستيقظ وتظل بجواره». وعبر تجاوب الأصداء بين الموقفين تبرز بعض التصورات التى يعكسها النص وهى تأخذ ملامح إنسانية واجتماعية ونفسية مثل (غياب الرجل يساوى غياب الرغبة، ضياع ذاكرة العرب فى وضوح واقع التاريخ، الإصابة بالفصام وهو مرض نفسى) وسنكتفى بإيراد مقاطع توضح الشعورين المتناقضين:

\* الموقف الأول: يطلب منها أن تنام.. وتتركه وحيداً..

(١) نفسه - ص ٧٦.

(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٢/ ٢٢.

(٣) د. على عشرين زاید: عن بناء القصيدة العربية الحديثة - ص ١٢٧.

(٤) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٤/ ١٢١.

(٥) د. على عشرين زاید: عن بناء القصيدة العربية الحديثة - ص ١٢٧.

(٦) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٦/ ٧٠.





- ما عاد عندي ما أقدمه إليك/ فاطفتي الأنوار - سيدتي - ونامي..  
 أنا حالة من الحزن نادرة/ ووجهي ضائع - كالطفل - في هذا الزحام.  
 إن النساء تكسرت فوق النساء/ فلا أرى امرأة ورائي/ أو أرى امرأة أمامي..  
 - نامي ولا خوف عليك/ فإن أظافري انكسرت جميعاً في الحروب،  
 وشهوتي مدفونة تحت الركام.  
 - نامي../ لعل النوم يفتح باب ذاكرتي..  
 ويشفيني قليلاً من فصامي..  
 \* الموقف الثاني: يطلب منها أن تستيقظ.. وتبقى بجواره..  
 - لا تسمعي.. ما قلت، أو سأقول..  
 إن مساحة الأحزان/ أكبر من مساحات الكلام.  
 الصوت يمضغ صوته/ والوقت يمضغ وقته  
 والشعر يمشى حافياً فوق الحطام.  
 - استيقظي../ استيقظي.../ من قال: إني قد سألتك أن تنامي؟  
 أنا خائف من كل ما حولي،/ ومن نفسي..  
 ومن عصر التلوث، والبشاعة، والجريمة، والسخام..  
 - استيقظي../ استيقظي..  
 إني لأبحث منذ آلاف السنين/ عن السلام..  
 وما وجدت سواك،/ عاصمة السلام..

المسكوت عنه وراء ظاهر الخطاب الشعري في صوب هذه المقاطع أبلغ أثراً، لو تأملناه، من ظاهرها الذي يبدو تعبيراً عن مشاعر حزن شفيف واغتراب رومانسي عن هذا العصر وعن الدنيا، والمفارقة الكلية بين الموقفين المتناقضين، في المقاطع تدعمها مفارقات جزئية بين الصور المتناقضة، وهذا الصنف من المفارقات - عله - يعتبر من صنف المفارقة ذات الطرفين المعاصرين والذي «فيه يضع الشاعر الطرف الأول مكتملاً، وبكل عناصره ومقوماته، في مواجهة الطرف الثاني مكتملاً أيضاً، وبكل عناصره ومقوماته، ومن خلال مقابلة كل من الطرفين بالآخر تحدث المفارقة تأثيرها، ويبرز التناقض بين الموقفين واضحاً وفادحاً». (١) مما يحدث تأثيره النفسي في المتلقى ويقوى إحساسه بإقرار التجربة الشعورية لدى الشاعر.

وفي مفارقة تصويرية نجد نزار قباني يجعل طرفيها (حبيبته رمزاً للتحضر، وهو رمز للبداءة) ليبرز التناقض بين عواطف الأسمنت الباردة، وعواطفه الصحراوية الملتهبة فيقول:  
 أه.. يا امرأة التردد والبرود  
 يا امرأة ماكس فاكتر.. وإليزابيت أردن  
 - متحضرة أنت إلى درجة لا تحتمل.  
 تجلسين على طاولة الحب../ وتأكلين بالشوكة والسكين.  
 - أما أنا يا سيدتي..  
 فبدوي يختزن في شفتيه/ عصوراً من العطش..  
 ويخبئ تحت عباءته / ملايين الشموس.. (٢)

(١) د. علي عسري زايد: من بناء القصيدة العربية الحديثة - ص ١٤٠.

(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٢/ ٤٤٠.



وفى مقارقة تصويرية أخرى يجعل نزار من حبيبته محور المفارقة حيث هى التى يقوم عليها طرفا المفارقة: الطرف الأول: قبل أن تصبح حبيبته، والطرف الثانى: بعد أن صارت حبيبته، وبين الموقفين أو الزمنيين كانت مفارقة عظيمة بين حال الناس جميعاً فى الحال الأولى، وحالهم جميعاً أيضاً فى الحال الثانية:

- قبل أن تصبحى حبيبتي/ كان هناك أكثر من تقويم لحساب الزمن..

كان للهنود تقويمهم/ وللصينيين تقويمهم.

وللفرس تقويمهم/ وللمصريين تقويمهم.

- بعد أن صرت حبيبتي / صار الناس يقولون:

السنة الألف قبل عينيها/ والقرن العاشر بعد عينيها.. (١)

وعله يجمال بنا الصدد أن أذكر جميل ما استملح من طباقات مفردة:

هزائى فى الهوى تبدو معطرة	إنى بحبك.. مهزوم ومنتصر..
ما دمت لى فحدود الشمس مملكتى	والبر والبحر.. والشيطان والجزر..
ما دام حبك يعطينى عباءتـه	فكيف.. لا أفتح الدنيا وأنتصر..
سأركب البحر مجنوناً ومنتحراً	والعاشق الفذ.. يحيا حين ينتحر.. (٢)
- شفتان للتدمير يا لى منهما	بهما سعدت وألف ألف شقيت.
الفلة العليا دعاء سـ	والدفء فى السفلى فأين أموت! (٣)
- غنى..... ابكى.....	عيشى..... موتى..... (٤)

كما نجد لدى نزار قبانى - عبر تشكيل صورته بمزج المتناقضات - أنه استخدم (التناقض الظاهرى) أى «إبداء العبارة متناقضة أو غير معقولة فى ظاهرها، مع أنها بالفحص والتأمل يتبين أن لها أساساً من الحقيقة». (٥) وذلك مثل قوله فى قصيدة (إلى تلميذة):

إنى أحبك من خلال كآبتى

وقوله فى قصيدة (الرسم بالكلمات):

مارست ألف عبادة وعبادة

فوجدت أفضلها عبادة ذاتى. (٧)

ففى الصورة الأولى نحس بعدم معقولية العبارات «فى الظاهر عبث، ومع التأمل نجد أن شراة المادية المسيطرة على أفكار الناس، أحالتهم إلى آلات متحركة ميتة النفس والمشاعر». (٨) فجعلت نزار قبانى يخضع مفاهيم مجردة سامية مثل لفظة (الله) لقياس المادة والجسد وما لهما من صفات وأعضاء.

وعبر (التناقض اللونى) يشكل نزار صورة توضح تلك المفارقة الفادحة، فيما يعيدنا إلى ذكرى التفرقة العنصرية، بين لونين: الأبيض/ ويرمز له بالضوء، والأسود/ ويرمز له بالظلم،

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج٤/ ٢٢١.

(٢) نفسه - ص ١٠١.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج١/ ٢٠٦.

(٤) نفسه - ص ٧٨.

(٥) د. مجدى وهبة: معجم مصطلحات الأدب - مكتبة لبنان/ بيروت ١٩٧٤ - ص ٢٨١.

(٦) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج١/ ٤٩٢.

(٧) نفسه - ص ٤٦٥.

(٨) د. أحمد عبد الحميد إسماعيل: عبدالله البردوني (حياته وشعره) - ص ٢٥٤.



فى تجسيد بون شاسع بين العزة والرفعة للرجل، والضعفة والصغار للمرأة.. عبر (يوميات امرأة لا مبالية):

يعود أذى من الماخور.. / مثل الديك.. نشوانا..

فسبحان الذى سواه من ضوء.. / ومن فحم رخيص.. نحن سوانا..

وسبحان الذى يمحو خطاياها.. / ولا يمحو خطايانا.. (١)

إيفالاً فى إبراز الصورة وبث التجربة يلجأ نزار إلى شكل جديد من التناقض وهو أسلوب (قلب الطباق) وهو «إعادة الطباق بتركيب عكسى». (٢) ليعبر عن حالة التناقض التى تجتاح كيانه وتمزقه من جميع زواياها وعلى كل مستوياتها، فى رائعته (تناقضات ن.ق الرائعة) والتى يقول فيها:

وكيف أفسر هذا الحضور الغياب.. وهذا الغياب الحضور؟

وكيف أكون هنا.. وأكون هناك؟ (٣)

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج١/٦١٢.

(٢) د. مجدى وهبة: معجم مصطلحات الأدب - ص ٢٢.

(٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج٢/٢٢٢.





## المبحث الثانى الصورة الحديثة وتطورها

تؤثر الصورة بشكل كبير فى درجة الشعاعية على مستوى الخطاب الشعري فى النص فهى مناط الطرفاة والتقليد إذ « كانت الصورة كذلك محك التجديد أو الركود، التقليدية أو الحداثة ». (١) لذلك علنا لا نكون مبالغين إذا اعتبرنا أن الذى يجعل من النص الشعري نصا هو براعة الشاعر فى اقتناص الصورة الشعرية فهى تشتمل على « أنواع عديدة من التجوز الدلالى فيما يخص كل الأشكال التصويرية فى النص ». (٢) بالإضافة إلى مكوناتها التراثية والتخيلية التى يقوم عليها النص.

ولئن كانت الصورة الشعرية فى النقد العربى القديم من اختصاص « علم البيان » فقط، وكان كل من علم البديع وعلم المعانى مستقلا بذاته، فقد اتسع مفهوم الصورة الشعرية، عند النقاد المحدثين ليشمل علوم البلاغة الثلاثة « البيان، والبديع، والمعانى » وفق مسميات نقدية حديثة، ولكنها فى مجملها تخضع للاستعارة والمجاز، حيث اختلفت من النقد الحديث - أو كادت - المصطلحات البلاغية القديمة، وحل محلها مصطلح واحد هو مصطلح الصورة الشعرية؛ لذلك قيل: إنها « الشكل الفنى الذى تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر فى سياق بيانى خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة فى القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها فى الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفنى ». (٣) ففكر الصورة الشعرية فى النقد الحديث يعد أشمل منه فى النقد القديم.. وتبدو أهميتها حديثاً فى تركيزها على الناحية العاطفية والنفسية لدى الشاعر بجانب أهميتها - فى الشكل القديم - الشكلية والسطحية من حيث الاهتمام بالظاهر وعقد مقارنات ومشابهات بين الأشياء؛ لذلك نجد فى النقد الحديث مرتبطة أكثر بالتجربة العاطفية، ونجد عذرا بوند يعرفها بأنها « تلك التى تقدم عقدة فكرية وعاطفية فى برهة من الزمن، وهى توحيد لأفكار متفاوتة ». (٤) وأهم ما يميز الصورة الشعرية الحديثة عن أشكالها التقليدية فى البلاغة القديمة أنها « كشف نفسى لشيء جديد بمساعدة شيء آخر.. والمهم هو هذا الكشف لا المزيد من معرفة المعروف ». (٥)

وكما أنه - كما سلف أن أشرنا فى الصورة التقليدية - لا بد لكل شاعر من التأثر بفكر الصورة عند الأقدمين، فإنه - أيضاً - لا بد لكل شاعر فى وهج نضجه من اعتماد روافد جديدة؛ ليستقى منها تقنياته التصويرية الحديثة، خاصة و« أن القصيدة المعاصرة تفيد - أنأ - من الشعر الغربى إفادة أكبر ». (٦) فقد غدت الصورة تقنية تستقطب طاقات اللغة والموسيقى

(١) د/أحمد درويش: فى النقد التحليلى للقصيدة المعاصرة - ص ١٢٨.

(٢) محمد الولى: الصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى والنقدى - ص ١٦.

(٣) د/عبدالقادر القط: الاتجاه الوجدانى فى الشعر المعاصر - ص ٣٩١.

(٤) رينيه ويلك: أوستن وراين: نظرية الأدب - ترجمة د/محيى الدين صبحى - المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق - د.ت - ص ٢٤١.

(٥) د.عز الدين إسماعيل: التفسير النفسى للأدب - ص ٩٠.

(٦) د.مصطفى ناصف: الصورة الأدبية - ص ٢١٨.



والأسلوب معا. ونزار قباني يعد من أكثر الشعراء العرب إفادة من الثقافة الغربية \* فى بناء صورته، وقد ساعدته على ذلك خبرته المطولة فى معايشة المجتمعات الأوروبية.

ولكى يكون التطور فى الصورة الشعرية فلابد من تشكيلها وفق ثقافة الشاعر حتى يتم لها الابتكار والتجديد ويبعد بها عن الركود والتقليد حيث «تتفجر الرغبة فى تشكيل الصورة الشعرية على أساس من حقائق الفلسفة الجمالية النظرية، وفقاً لثقافة الشاعر ومدى وعيه بحقيقة التعبير الفنى. وبغير هذا يتورط الشاعر فى نوع من التقليد يفسد الحقيقة والعمل الفنى على السواء». (١) لذلك نرى نزار قباني ينفى تقليده لأحد:

إننى لم أرث حبيبأتى/ عن عمر بن أبى ربيعة

ولا عن سواه من الشعراء الغزليين/ فأنا أعجن نسائى بيدي كفظائر العسل.

وأسبكه فى مختبرى كدنانير الفضة. (٢)

وعلى نزار قباني بهذه الكلمات يلمح إلى أن المرأة هى الشفاء والدواء وعملة الحياة. ومع النظر إلى صلة النص بنفسية قائله تأتى صلته ببيئته ومتنفسه، وقد كانت معظم قصائد شاعرنا حول المرأة الشرقية كما يبدو من أوصافها، وقد ينتقل إلى المرأة الأوروبية، كما نفهم ذلك مثلاً من بعض عنواناته مثل (كرستيان ديور - إلى عينيْن شماليّتين) إذ نجد فى مثل هذه القصائد المرأة الأوروبية ذات الجسم الأبيض والشعر الأصفر والعيون الخضراء، ونجد كذلك ضفاف السين، والدانوب الأزرق، والفتاة الوجودية فى باريس.. وعلى الباحث أن يضع فى اعتباره تنقل نزار بين بيئات شتى بحكم طبيعة عمله من بينها: القاهرة، دمشق، بيروت، أنقرة، لندن، بكين، مدريد. أثناء عمله بالسلك الدبلوماسى العربى السورى بين عامى ١٩٤٥ - ١٩٦٦ ورحلاته المتعددة.

وقد رأى البحث فى قراءته للشاعر نزار قباني فى تشكيل صورته توظيفه للموجودات الطبيعية والجغرافية فى الكون من بحار ومحيطات وأشجار وسماوات وصحار وغيمات.. ولم يقنع بهذه العناصر القديمة فتجاوزها إلى مركبات العصر الحديث ليشكل لوحات تتوهج بروح الحياة العصرية وألقها فى التطور والمدنية فاعتمد على المدينة بما فيها من شوارع وفنادق ومطاعم ومحطات وقطارات ومطارات وحقائب سفر. وامتاح كثيراً من مستحدثات الحياة الصناعية من مثل: الطاولة/ المناديل/ الوسائد/ المقاعد/ الستائر/ الخواتم/ الأساور/ السرير/

\* إذ نجد لديه أحياناً عناوين وقصائد هى نفسها عناوين شعراء غربيين مثل الشاعر الفرنسى جاك بريفيير فى قصيدته (مع جريدة - كلمات) وانظر فى ذلك ص ٥٢ من نفس البحث.. كذلك نجد نزار قباني فى ديوان (أشعار خارجة على القانون) يعنون إحدى قصائده بعنوان (صورة دوريان غراى) وهى عنوان لأوسكار وايلد، انظر: كتاب «الأدب والنقد والتاريخ الأدبي» - تأليف مجموعة من الكتاب - ترجمة د. عبد الحميد شبيحة - ج١ - ص ٢٦٦ - المجلس الأعلى للثقافة. كما استلهم بعض العناوانات العالمية من بعض الأدباء الغربيين مثل قصيدته (مائة عام من العزلة) من ديوان (الأوراق السرية لعاشق قرمطى) وهى نفس العنوان لرواية عالمية كتبها الكاتب الكولومبى الكبير جابريل جارسيا ماركيز، وترجمها للعربية سليمان العطار. وفى عام ١٩٥٢ عرض فيلم سينمائى فرنسى على الشاشات الفضائية العربية بعنوان (خبز وحب وفانتازيا) فكان مصدر إلهام الشاعر - فيما يبدو - فى قصيدته المدوية (خبز وحشيش وقمر) التى كانت صدمة مذهشة للقارئ العربى، انظر فى ذلك د. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة - ص ٦٠.

(١) د. عز الدين إسماعيل: التفسير النفسى للأدب - ص ٨٨.

(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٤ - ص ٢٢٠.





الجريدة/ القوطة/ السجائر/ الملاعق/ القبعة/ المايوه/ الشوكة/ السكين/ الشاي/ مانيكور/ غلبة الثقب/ دبوس الشعر/ رباط العنق/ طوق الياسمين/ فنجان القهوة/ البانطلون الجينز. لذلك تعد قصائده وصوره تدويناً لتاريخ حياته من خلال مشاهداته اليومية.

(١) الرمز وتوظيف التراث..

إذا كانت وظيفة الصورة الشعرية تكمن في رحلة الانتقال بالنص من لغة العقل المنطقية بحرفيتها إلى لغة الإيحاء الفنية بأدبيتها عبر التجوز من خلال وسائل تشكيل الصورة المختلفة فإن الرمز هو القمة التي ينتهي إليها هذا التجوز، « فالرمز - كما يقول يونج - وسيلة إدراك ما لا يستطيع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له معادل لفظي ». (١) فهو لمحة من لمحات الوجود الحقيقي يدل على شيء من المستحيل أن يترجم عنه بلغة عقلية. خاصة « وأن النص الشعري ليس ذا معنى يصح أن يقال، إنه المعنى الحقيقي ». (٢) والرمز في الاستعمال الفني ابن السياق وأبوه معاً. واكتسب الرمز قيمة خاصة في الصورة الشعرية الحديثة، وأصبح عنصراً فنياً متميزاً من عناصرها على الرغم مما يقتضيه تشكيلها من براعة فائقة من قبل المبدع وحس شعوري توازره حصيلة ثقافية عميقة..

والصورة الرمزية في الشعر ترتبط من خلال لفظتها الموحية وبذيتها المشعة بالجو النفسي الذي يحياه الشاعر ذلك أن « أشياء وأسماء وإشارات إلى أحداث ذات قيمة عاطفية يمكن الاعتماد عليها، ويستطيع الشاعر أن يستعملها، عالماً بأنها تخلق - من جديد في نفس القارئ - الحالة التي لا يسته أثناء إنشاء القصيدة ». (٣) فهذه الإشارة الرمزية تومض المعنى وتثير الحالة النفسية معاً، إذ إنك لست في حاجة إلى أن تقول شيئاً في وضوح مادمت تستطيع أن تومضه في عبارة موحية. وعندما تحتفظ الكلمة الموحية بقدرتها على إثارتنا فهي تغدو رمزاً، أما إذا فقدت هذه القدرة فإنها تتدهور وتصبح مجرد إشارة. وقسم علماء الرمز الحديث الرمز قسمين (صاعد هابط) طبقاً للباحث الألماني « كاهلير » وهما:

- الرمزية الهابطة/ تنطلق من نفسها حيث تهبط إلينا الدلالة من سابق رفيع تاريخي وأسطوري.

- الرمزية الصاعدة/ تنبثق من فكر الفنان بجذتها وطرافتها فلا تتبع حقائق وأحداث سابقة. وأكد بعض الباحثين على أهمية الرموز الهابطة لأنها تعزف على الشعور والعقل الجمعي فتكتسب صفة العموم والشمولية « يقول يونج: ويشترك الرمز دائماً من مكنونات أزلية قديمة مطبوعة في أصل غرس الجنس، فمصدر الرمز في رأى يونج هو اللاشعور الجمعي ». (٤) لذلك فالشاعر من خلاله يرتفع بتجربته الشعورية أو العاطفية المحدودة ليعانق خبرة عامة شاملة، إنه يعبر عن فكرته فوق مستوى الشيء الوقتي العابر ويجعل التعبير الفردي مشتركاً جماعياً، فالرمز يحررنا من قيد الزمن فمن خلاله نصل إلى مستوى الشيء الخالد الباقي « يقول كولردج: في الرمز يكشف الفرد عن النوع، ويكشف النوع عن الجنس، ويكشف الجنس عن الكوني، وفوق

(١) د. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية - ص ١٥٣.

(٢) نفسه - ص ١٧٢.

(٣) انظر: د. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي - ص ٢٠٦.

(٤) د. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية - ص ١٧٢.





هذا كله يشف الفانى عن الأبدى الباقي». (١)

ونعود في تحليل الرمز اللغوى إلى نقطة الانطلاق فنجد أنه يتركب من دال ومدلول، ويقع الدال فى مستوى التعبير بينما يقع المدلول فى مستوى المضمون حيث إن «الرمز الأدبى تركيب لفظى يستلزم مستويين: مستوى الصورة الحسية التى تؤخذ غالباً للرمز، ومستوى الحالات المعنوية التى نرسم إليها بهذه الصورة الحسية». (٢) هذا على مستوى التعبير اللغوى، أما على مستوى المضمون الدلالي فإن الصورة الرمزية بعمامة تعتبر صورة «تجريدية تنتقل من المحسوس إلى عالم العقل». (٣) حيث إن مادة الشاعر فى الأساس هى الواقع لذلك نجد «الرمز الشعري يبدأ من الواقع المادى المحسوس ليحول هذا الواقع إلى واقع نفسى وشعورى تجريدي». (٤) غير أنه يجب أن لا يوغل الشاعر فى التجريد فلا بد تبقى علامات حسية فى بنية الرمز تربطه بالواقع حتى لا ينفلت إلى عالم الغموض والتهويم فى الرمزية المبهمة، فلا بد أن «لا يتجرد الرمز عن دلالاته الواقعية المادية على الإطلاق، وإنما يشف عن دلالاته الإيحائية من خلال هذه الدلالة الواقعية». (٥)

والرمزية عرفت الثقافة العربية فى النقد الأدبى الحديث عن الحضارة الغربية فى أوروبا، حيث بزغ قمر الرمز فى سماء الشعر على أيدي فرنسا عبر شعرائها الرمزيين أمثال بودلير ومالارميه ورامبو وموليير، وهذه النزعة الرمزية «قد غزت الشعر المعاصر فى لبنان ومصر بوجه خاص، ولبنان بوجه أخص قد احتضنت هذا الأدب الرمزي لغلبة الثقافة الفرنسية على أهلها». (٦) وليس بمنكور أن الرمز معروف فى الأدب العربى، لكنه يختلف عن الرمز فى الأدب الغربى حيث «تظهر الرمزية متأثرة بالشعر الغربى ولا تخرج عن الذوق الغربى، فى شعر مطران وجبران وإيليا أبو ماضى وعلى محمود طه ونزار قباني». (٧)

وتجدر الإشارة إلى أن الرمز عبر كثير من مداراته قد ارتبط وثيقاً بالتراث فى كثير من صوره «الأسطورية، الأدبية، الدينية، الفلكلورية» حيث «يحاول الشاعر أن يفيد - فى بناء نمودجه - من قراءات وأساطير وتجارب وقصة». (٨) لذلك لابد للبحث من دراسة هذه التقنية كوسيلة تشكيل فى صور الشاعر «حيث يحاول الباحث أن يدرس مدلولات الألفاظ فى النص، من حيث هى قديمة أو حديثة، ومن حيث هى مرتبطة بفكر اجتماعى أو سياسى أو عقائدى». (٩) فمثلاً من خلال الصورة الرمزية نجد الشاعر يعول - بطريقة إيحائية - على موروث أجداده الشعري؛ لأن التراث دائماً نفيس وثروة ثمينة من ناحية، فالتراث هو «كل ما خلفه السلف من آثار علمية وفنية وأدبية مما يعتبر نفيساً بالنسبة لتقاليد العصر وروحه». (١٠) ولكى

(١) نفسه - ص ١٨٣.

(٢) د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر - دار المعارف، القاهرة - ط ١٩٨٤/٣ - ص ٢٠٢.

(٣) د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث - ص ٣٩٥.

(٤) د. على عشرى زايد: عن بناء القصيدة العربية - ص ١١٣.

(٥) نفسه - ص ١٢١.

(٦) د. درويش الجندي: الرمزية فى الأدب العربى - مكتبة نهضة مصر ١٩٥٨ - ص ١٣٥.

(٧) د. يوسف عز الدين: التجديد فى الشعر الحديث - النادى الأدبى الثقافى - ط ١٩٨٦/١ - ص ٢١٧.

(٨) د. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية - ص ٢١٨.

(٩) د. محمد عزام: التحليل الألسنى للأدب - ص ١٩٥.

(١٠) د. مجدى وهبة: معجم مصطلحات الأدب - ص ٥٢.



يعطى الشاعر لإبداعه شيئاً من قداسة القديم وثقله ويؤكد مدى وعيه الشعري من ناحية أخرى، حيث « أصبح استدعاء العناصر البنائية والصور المجازية للشعر العربى القديم ضرباً من ضروب التلميح والإشارات الضمنية Allusion، ولسنا فى حاجة إلى القول: إن الشعراء كانوا تواقين إلى استثمار ولع مستمعيهم إلى أقصى درجة عن طريق استخدام تلك الإمكانيات التناسلية Inter Textual التى تمنحها مثل هذه الموتيفات كى يثبتوا، بما لا يقبل الشك، مدى وعيهم الشعري». (١) فالشاعر يستخدم الرمز التراثى بما له من دواع نفسية يبعثها فى نفس المتلقى أين وجد، وبما له من معان واضحة - بما لا يقبل الشك - متفق عليها حيث « تطرح (شفرة التراث الشعري) مخزوناً من الرموز والأنماط ذات معان متفق عليها». (٢) لذلك فالرمز يجمع بين التراثى والمعاصر فى صورة كبرى من خلال الشعر الحديث الذى لم يعد تشبيهاً وكناية واستغارة، بل أضفى رمزاً وصورة.. وقد وجدنا كيف تعدى مفهوم الرمز البلاغة التقليدية فأصبح يحتويها. ففي استلهام التراث الأدبى نجد نزار قبانى قد استخدم رموزاً قديمة كالأسماء والإشارات فى قوله:

مرحباً يا عراق.. جئت أغنيك	وبعض من الغناء بكاءً.
مرحباً.. مرحباً.. أتعرف وجهاً	حفرته الأيام.. والأنواء.
أكل الحب من حشاشة قلبى	والبقايا.. تقاسمتها النساء.
كل أحبابى القدامى نسوونى	لا نوار تجيب.. أو عفراء
فالشـفاه المطيبات رماه	وخيام الهوى.. رماها الهواء. (٣)

وفى هذه الأبيات قد لا تكون العودة إلى العراق عودة إلى البلد بقدر ما هى عودة إلى التراث ذاته؛ ولذلك ذكر نزار قبانى عشيقاته الشعراء رمز الحب فى الشعر العربى.

وعلنا نجد بعض أصداء التراث فى صورته التى يقول فيها:

وكنـت تحت الشمس مستريحاً      أنقش فى التراب ألف رسم. (٤)

فلو تأملنا هذا البيت نجده قريب الشبه بما قاله شاعر تراثى قديم وهو الشاعر الأموى (عاشق

مى) ذو الرمة حينما قال:

عشية مالى حيلة غير أننى	بلقط الحصى، والخط فى التراب مولع.
أخط فأمحو الخط ثم أعيده	بكفى، والغربان فى الدار وقـع. (٥)

واستلهام التراث لدى نزار لا يعنى غياب ذاته الشاعرة، بقدر ما يعنى تحقق وجوده الشعري،

والتقاء مع القديم فى تشكيل الصورة، نجده يذهب مذهب «المتنبى» حينما قال:

أنام ملء جفونى عن شواردها      ويسهر الخلق جراها ويختصم. (٦)

فلنلمح ذلك فى التناس فى مستواه التعبيري كأقرب ما يكون فى صورة التضمين اللغوى فى

قوله: سوف أحرص بك على مدار الساعات/ بقصائدى التى لا تنام.

حتى يصير ليلك نهراً/ ونهارك ليلاً.

(١) روجر ألن: مقدمة للأدب العربى - ص ١٥٢.

(٢) فنسنت ليتش: النقد الأدبى الأمريكى - ص ٢٦٨.

(٣) نزار قبانى: الأعمال السياسية الكاملة - ج ٣ - ص ٢٩.

(٤) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٢٠٥.

(٥)، (٦) يرجع فى الشواهد البلاغية القديمة إلى كتاب «غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات» لعلى بن ظافر

الأزدى المصرى - تحقيق د. محمد سلام زغلول، د. مصطفى الجوينى - دار المعارف - ١٩٧٨.



وأتركك تتقلبين على جمر قصائدي/ وأنام ملء جفوني عن شواردها. (١)  
«يقول نزار قباني في ديوانه الأول (قالت لي السمراء) الذي صدر منذ نصف قرن وكان في  
الحادية والعشرين من عمره:

إذا قيل عني: (أحس) كفاني ولا أطلب «الشاعر الجيد».  
فيستدعي بهذه الصيغة الماثلة في ذاكرة الشعر العربي (كفاني ولم أطلب) أبيات (الملك  
الضليل) وهو يقول:

ولو أنما أسعى لأدنى معيشة كفاني - ولم أطلب - قليل من المال.  
إن الصورة العصرية للتعبير عن الذات الشاعرة ونموذجها المثالي كما يعترف بها نزار قباني  
محاكاة متواضعة وصادقة». (٢)

وفي محاولة نزار تشكيل صورته برع في إضفاء الروح الأموية على بعض مقدماته الغزلية من  
خلال بنى رمزية واضحة ومكثفة فقال:

أتراها تحبني ميسون أم توهمت.. والنساء ظنون.  
يا ابنة العم، والهوى أموى كيف أخفى الهوى وكيف أبين؟ (٣)  
عله في البيت الثاني يتخذ شخصية قيس ابن عم ليلى العامرية رمزاً تراثياً ويؤكد به بأموية  
الهوى الذي قام بينهما. والصورة ماثلة في الديوان العربي. كما يجب أن لا ننسى أن نزار  
قباني - في الأصل - أموى دمشقي.

ولم يتوقف نزار عند استلهام الرمز التراثي في منبعه القديم، إذ شارك بعض شعراء العصر  
الحديث في الالتقاء حول منابع الصورة المتوارثة، سواء فيما وصلنا من تراث شعري أو فيما  
بين أيدينا من عطاء المعاصرين ففي قوله:

في أي أرض جمعنا؟ وأين هذا المكان؟  
هل كان جزءاً عتيقاً في غابة السنديان؟  
أم كان منزلاً راع مسربلاً بالأغان؟ (٤)  
ففي هذه الصورة الرمزية استلهام شكل أثر أدبي سابق ومعناه، حيث نكاد - عبر مفردات  
هذه الدفقة الشعرية - نشتم قول قيس على لسان أحمد شوقي في مسرحيته مجنون ليلى:  
ليلى:

أحق حبيب القلب أنت بجانبى أحلم سرى أم نحن منتبهان؟  
أبعد تراب المهدي من أرض عامر بأرض ثقيف.. نحن مغتربان؟  
قيس:

حنانك ليلى، مالخل وخله من الأرض إلا حيث يجتمعان.  
فكل بلاد قربت منك منزلي وكل مكان أنت فيه مكانى. (٥)  
فالتراث الأدبي واستلهامه يعتبر شكلاً من أشكال استخدام نزار للرمز التراثي، ثم يأتي بعد  
ذلك الرمز الديني كالقرآن شكلاً آخر من أشكال استخدام نزار للصورة الرمزية في مثل قوله:

(١) نزار قباني: ديوان «هكذا أكتب تاريخ النساء» - ص ٦٧.

(٢) النص منقول من كتاب (أساليب الشعرية المعاصرة) - للدكتور صلاح فضل (بتصرف يسير) - ص ٥٢.

(٣) نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة - ج ٣/ ٤٣٠.

(٤) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة: ج ١/ ٢٠٢، ٢٠٤.

(٥) أحمد شوقي: مجنون ليلى - مكتبة مصر ١٩٨٩ - ص ٨٨، ٨٩.





أنا رجل/ لا مكان لى في جميع الخرائط..  
فلا أتذكر أين ولدت/ ولا أتذكر أين أموت..  
ولا أتذكر أين سأبعث حياً.. (١)

ربما من هذا المقطع تلوح بمحفوظنا كلمة سيدنا عيسى عليه السلام، وما قامت عليه الكلمة من تسلسل زمنى وترتيب منطقى لحياة الإنسان من ولادة وموت ثم البعث، وذلك في القرآن الكريم بقوله تعالى: (والسلام على يوم ولدت ويوم أموت ويوم أبعث حياً). (٢) وهنا تجد شرعية التناس في الخطاب القرآنى الذى لا يخلو خطاب شعري حدثى من استدعائه وامتصاصه إلى درجة الذوبان، وهو نوع من الإغراق فى النص كإحدى سمات التصوير عند نزار قبانى، نتيجة لكثافة الاستدعاء من ناحية وامتزاجه بنسيج الخطاب الشعري من ناحية أخرى، فهذه الضفيرة الشعرية تستحضر - بقوة - الخطاب القرآنى وتستدعى مفرداته بكثافة عالية. وهذا نوع من الإغراق فى النص كإحدى سمات التصوير عند نزار قبانى.

واللافت فى محور تشكيل الصور الرمزية عبر استدعاء التراث الدينى أن نزار قبانى كما يتكئ على امتصاص مساحات واسعة صياغياً، فإنه يحضره في مفردتين أو فى مفردة بعينها لها طبيعة تضخمية، حيث تتنامى حتى تستغرق الدفقة كلها بسياقها الأول، فتؤدى مهمة النص الغائب (الآية القرآنية) أداء كاملاً باستحضار هوامشه وطقوسه وتداعياته الدينية ونجد ذلك فى قوله: "

وشجعت نهديك فاستكبرا على الله، حتى، فلم يسجد، (٣)

وهذه الصورة الرمزية لعب عليها أكثر من شاعر حيث ربط حالة الرفض وقول كلمة «لا» بصورة الشيطان، وهنا تستدعى الصورة قصة قرآنية عندما عصى إبليس أمر الله بالسجود لأدم فى قوله تعالى: (وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لأدم فسجدوا إلا إبليس أبى واستكبر وكان من الكافرين). (٤) والمشجع فى البيت ليس نزار قبانى بذاته إنما هو الرجل.

كذلك من خلال تكوين الصورة الرمزية عبر بنية موحية أو مفردتين بينهما ارتباط تركيبى، نجد نزار قبانى لا يتوقف فى تجسيد الصورة التراثية عند مجرد الإشارة السريعة والمحاكاة بالتوازى، بل يوظف الرمز التراثى بطريقة اعتراضية عن طريق تغيير البنية ومخالفتها للواقع التراثى، وتحميل الرمز التراثى دلالات جديدة ليست من خصائصه، وتحريفه وتوظيفه توظيفاً مغايراً لحقيقته، فيقول فى (يوميات امرأة لا مبالية):

كأن الدين حانوت/ فتحناه لكى نشبع.

تمتعنا (بما أيماننا ملكت)/ وعشنا فى غرائزنا بمستنقع.. (٥)

وقد أتى بصيغة (بما أيماننا ملكت) ليحيى روح الرمز الدينى فى نصه تعبيراً عن مدى الثورة والرفض والتقابل بين طرفى الصورة الرمزية، فاعتراض بالنص القرآنى على واقعه فى النص الحاضر، والصورة الرمزية هنا تنبعث من قوله تعالى: (وإن خفتم ألا تقسطوا فى اليتامى فانكحوا ما طاب لكم من النساء مثنى وثلاث ورباع فإن خفتم ألا تعدلوا فواحدة أو ما ملكت

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج٢/٢٩.

(٢) القرآن الكريم: سورة مريم - الآية ٢٣.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج١/٢٥.

(٤) القرآن الكريم: سورة البقرة - الآية ٢٤.

(٥) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج١/٦٢٧.



أيمانكم ذلك أدنى ألا تعولوا). (١)

كذلك تتضح الإفادة الدينية فى تشكيل الصورة الرمزية، حين يأتى فى صورة حكى أو خطاب يسرد فيه عن ذاته، ويستخدم فيه تراكيب من القرآن الكريم مثل قوله:

أنتِ الوطن الأخير الباقي على خريطة الحرية..

أنتِ الوطن الأخير الذى أطعمنى من جوع.. /وأمننى من خوف.. (٢)

والاستحضار للرمز الدينى هنا واضح فى الصورة حيث قوله تعالى: (الذى أطعمهم من جوع وأمنهم من خوف). (٣)

كذلك من الصور الرمزية التى امتاحها نزار من معين القرآن الكريم قوله:

تريدين مثل جميع النساء/ تريدين منى نجوم السماء.

وأطباق من/ وأطباق سلوى/ وخفين من زهر الكستناء.

ولست نبيا من الأنبياء/ لألقى عصاى.. /فينشق بحر.. (٤)

وكذلك قوله

جسمك مقام عراقى قديم

وقهوة.. وهال.. وأمطار لؤلؤ كريم

و«إنه من سليمان، وإنه بسم الله الرحمن الرحيم». (٥)

واستخدام نزار للمفردات السابقة فى بناء صور القصيدة، وتركيب الجمل الشعرية يدلنا على الملكة الأصيلة فى تشكيل الصور المعتمدة على لغة القرآن الكريم، واسترقاد الشاعر للمعجم القرآنى يحافظ على عبقرية اللغة العربية وصيرورتها ككائن حي متجدد.. واستقراء المفردات القرآنية التى وردت بالأبيات يكشف عن مدى تجويد الشاعر وتوفيقه فى تطويع المدلول اللغوى ليلائم الجو النفسى للنص. وبالأحرى فإن خاصية استلهام الرمز الدينى فى صور نزار قباني تعد تقنية أسلوبية حديثة من خلال استدعاء النص للدخول فى كنف الصورة.

ومن الرموز التاريخية التى استترفدها نزار فى تشكيل صورته رمز أبى لهب كرمز للدكتاتورية والقهر فقال فى قصيدة «بلقيس» عندما رثاها:

لا قمحة فى الأرض تنبت/ دون رأى أبى لهب..

لا طفل يولد عندنا/ إلا وزارت أمه يوماً/ فراش أبى لهب..

لا سجن يفتح دون رأى أبى لهب/ لا رأس يقطع دون أمر أبى لهب.. (٦)

ولأن توظيف الرمز التاريخى ما هو إلا ضرب من حلول الماضى فى الحاضر، فقد لجأ نزار إلى تجريد الرمز التاريخى التراثى (أبو لهب) من أطرافه الهامشية، واكتفى بالومضة التراثية تلك التى تحمل الباعث النفسى الذى يدل على معطيات الرمز القديم، فكان استغلال الرمز التراثى عن طريق الإشارة فقط إلى المفردة بلفظها فى شخص أبى لهب.

ومن التراث الفلكلورى (الشعبى) استلهم نزار بعض صورته الرمزية عبر تقنية السرد

(١) القرآن الكريم: سورة النساء - الآية ٣.

(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج٤/٣٥٤.

(٣) القرآن الكريم: سورة قريش - الآية ٤.

(٤) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج١/٥١٥.

(٥) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج٤/٣٩٩.

(٦) نفسه - ص ٧٠، ٧١.



والسارد فى قصص (ألف ليلة وليلة) وحكاية شهرزاد فقال فى قصيدة (المجد للصفائر الطويلة):  
 وكان فى بغداد، يا حبيبتي، فى سالف الزمان.  
 خليفة له ابنة جميلة.. عيونها.. طيران أخضران.  
 وشعرها قصيدة طويلة..

ثم يصل إلى قوله:

تقول شهرزاد:

«وانتقم الخليفة السفاح من صفائر الأميرة

فقصها ضفيرة.. ضفيرة» (١)

ويستوحى نزار قباني من عالم (المثيولوجيا) بعض رموزه الأسطورية، ففي «قصيدة الحزن»  
 نلمح ومضات الأسطورة المصرية التى جمعت فيها إيزيس أشلاء جسد زوجها أوزوريس وأعادت  
 إليه الحياة مرة أخرى وذلك عبر قوله:

علمنى حبك.. أن أحزن

وأنا محتاج منذ عصور

لامرأة تجعلنى أحزن/ لامرأة أبكى فوق ذراعيها/ مثل العصفور

لامرأة.. تجمع أجزائى/ كشظايا البللور المكسور» (٢)

عل المرأة هنا التى ستجمع أجزاءه هى إيزيس التى تقبل من عالم الروح الأسطورى لتلم  
 أجزاءه وأشلاءه المبعثرة فى عالم الحزن.

وفى قصيدة (أحبك.. أحبك.. وهذا توقيعي) نرى الشاعر وقد استلهم من الأساطير اليونانية  
 قصة سيزيف وسرقة النار فقال:

هل عندك شك أنك جزء من ذاتى؟

وبأنى من عينيك سرقت النار.. وقمت بأخطر ثوراتى. (٣)

حيث سرق برومتيوس النار (مصدر النور والمعرفة) من الآلهة، وأعطاه للبشر، وهذا لا يتم  
 إلا عن طريق الفداء والعذاب، (٤) ومن خلال تلك الفلسفة فى شعره يمكن أن نصف جانباً كبيراً  
 منه بأنه شعر رؤية، ذلك الشعر الذى يجسد التجربة المليئة بالاستيعاب والتكامل، الملتحمة مع  
 جوهر الحقيقة فى الوجود الإنسانى النابعة من الرؤية الباطنية لتلتقى بالرؤية الأسطورية ذلك  
 أن يونج - كما سبق أن أشرنا - يؤكد - عبر نظرية الوجدان الجماعى - أن الفرد وعاء للتنوع  
 ووحدة نوعية تحمل تجارب الجنس كله.

ومن رموزه عبر التراث الأسطورى قوله فى «القرار»:

يا أنت، يا سلطانتي، ومليكتى يا كوكبى البحرى.. يا عشتارى. (٥)

الميثولوجيا - كما نعرف - لا تصور المطلق فى أعلى عليين، بل تجسده كائنات حيا، كما نجده

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج١/٥٠٦، ٥٠٧.

(٢) نفسه - ص ٧٠١.

(٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج٤/١٧٨.

(٤) انظر «الاتجاهات الجديدة فى الشعر العربى المعاصر» للدكتور عبد الحميد جوده - دار الشمال للطباعة والنشر  
 والتوزيع - طرابلس، لبنان - ١٩٨٦ - ص ٢٥٠، وانظر مجلة المعرفة - بشير زهدى - عدد عن الأساطير - عدد ١٩٧ -  
 سنة ١٩٧٠ - ص ١٧.

(٥) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج٤/١٠٠.





عند اليونانيين في ذروة من ذرى الأولمب، فالمرأة في شعر نزار ليس لها صفات شخصية في الواقع، فقد جرد كل محبوبه من صلاتها بالواقع المحدود ثم وصلها بالأشياء المطلقة في الوجود، فنزار قباني في تجربته الشعرية لا يتحدث عن نفسه بل إنه يتمثل خطاب الرجل، ويؤكد ذلك نظرية يونج يقول نزار:

أنا أحبك يا من تسكنين دمي      إن كنت في الصين أو كنت في القمر.  
ففيك شيء من المجهول أدخله      وفيك شيء من التاريخ والقدر. (١)

لذلك فنزار - في الحقيقة هنا - لا يناجي المرأة، بل يناجي المطلق، ويعرض لعجز الإنسان أمام المجهول، حتى يمكن أن نرى الإنسان أمام قضية وجوده، فعلاقته بالمرأة كعلاقته بالمطلق في الوجود، يتحكم في وجوده وحياته وشئونه كبيرة كانت أم صغيرة ولا حيلة له معه: يبعثرني الحب مثل السحابة/ يلغى مكان الولادة/ يلغى سنين الدراسة/ يلغى الإقامة، يلغى الديانة/ يلغى الزواج، الطلاق، الشهود، المحاكم يسحب مني جواز السفر/ ويفسل كل غبار القبيلة عني\* ويجعلني من رعايا القمر.. (٢)

ففي كثير من قصائده التي تومئ إلى الصلات الحسية بالحبيبة، نجده يمزج بينها وبين معطيات الطبيعة شبيهة المطلق. هو الجنس أحمل في جوهري      هيولاه من شاطئ المبتدا. (٣)

لأن إحساس نزار «بتكامله بالمرأة إحساس موصول بفطرة الإنسان الأولى حين عبرت أقدم أساطيره عن تكامل وجود الرجل بالعثور على من يحب، بتصويرها أن الآلهة خلقت أول ما خلقت كائناً متكاملًا بالذكورة والأنوثة معاً.. ثم شطرته تصفين ذكراً وأنثى، فظل كل نصف يحس بوجوده ناقصاً، ويتشوف للعثور على من تحبه نفسه، لهفة إلى اكتمال وجوده، وعودته إلى صورته الخلقية الأولى». (٤)، فقال نزار:

أنا هارب من عصر تكفين النساء/ وعصر تقطيع النهود..  
فضعى يديك كنجمتين على يدي/ فأنا أحبك كي أدافع عن وجودي. (٥)

وبهذه الأبيات إشارة إلى مصالحة الرجل للأنثى والتقاء الزوجين. وقد رأى أفلاطون في هذه الأسطورة تصويراً عميقاً لضرورة الحب للوجود الإنساني، فقال نزار مؤكداً أن الحاجة أم الاختراع:

الحب في الأرض بعض من تخيلنا      لو لم نجده عليها لاخترعناه. (٦)

رغم تعدد موضوعات الشاعر وتباين تجاربه الفنية تظل هناك مجموعة من الصور تستحوذ على اهتمامه، يلح عليها ويكررها بحيث تصبح لوازم ورموزاً في أعماله، ويكون من شأن هذه الرموز (عناقيد الصور) المهيمنة والمسيطرة عليه أن تكشف عن رؤية الشاعر وعالمه ذلك أن «الصور يمكن استنثارها مرة على سبيل المجاز، لكنها إذا عاودت الظهور بالحاج، كتقديم وتمثيل

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج٢/٧٦٩.

(٢) نفسه - ص ١٦٩.

(٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج١/١٠.

(٤) د. أنس داود: الرؤية الداخلية للنص الشعري.. محاولة في تأصيل منهج - منشورات جامعة الفاتح - د.ت - ص ٩.

(٥) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج٢/١٥.

(٦) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج١/٥٠٥.



على السواء، فإنها تعد رمزاً». (١) فتأخذ دلالة رمزية محدودة، وتعتبر هذه الرموز من النوعية الصاعدة عكس رموز التراث (أدبية، دينية، أسطوية، تاريخية، فولكلورية) التي تعتبر ضمن الرمزية الهابطة. فأخذ نزار رموزاً صاعدة من الأشياء المتضادة مثل الليل والنهار، والمساء والصباح، وفصول السنة من صيف وشتاء وربيع وخريف. وكذلك «المطر»، فالليل لديه كان يرمز إلى الظلمة والعتمة والخوف والغربة والعناء. والنهار لديه كان رمزاً للنور والضوء والإشراق وهي تعنى الوضوح وتبعث على الطمأنينة والأمان ومنها الابتهاج والفرح، والربيع عنده رمز للخضرة والخير والسعادة. ورمز في شعره الشتاء إلى البرودة والخوف والحزن والبكاء والحيرة والقلق والانقباض. وأحياناً تأتي الرموز لديه مركبة ومتداخلة، فقد يتصارع لديه الليل مع النهار، والربيع مع الخريف، ليكشف عن صراع الأضداد في الواقع.

فالليل مثلاً كرمز استعمله في تركيب صور الحزن والضياع:

هذا المساء/ بحانة صغرى رأيتك ترقصين/ تتكسرين على زنود المعجبين

تتكسرين.. / وتدممين.. / في أذن فارسك الأمين..

لحناً.. فرنسى الرنين/ لحناً.. كأيامى حزين. (٢)

وفي مكان آخر يأتى الليل رمزاً للضياع أيضاً والعناء والإحساس بالهزيمة والانسحاق والنسيان والنفى خلف حدود الوقت:

لو كنت يا صديقتى مضطرة/ أن ترجعى/ فى آخر الليل كئى بهلوان..

مسحوقة، مهزومة/ كئى بهلوان..

منفية.. خلف حدود الوقت والثوانى. (٣)

ويأتى الصيف رمزاً للبهجة والفرحة والحب..

يا صيفى الأخضر.. يا شمسى يا أجمل.. أجمل ألوانى.

هل أرحل عنك وقصتنا أحلى من عودة نيسان؟ (٤)

وقد يأتى الرمز لدى نزار قباني - مثل المطر - حاملاً لأكثر من معنى، ومجسداً لأكثر من إحساس مثل الفرح فى موضع والحزن فى آخر:

- المطر رمزاً للفرح:

وتضحك أكشاك بيع الجرائد حين تراك

تجيئين بالمعطف الشتوى إلى الموعد المنتظر.

فهل صدفة أن يكون زمانك.. مرتبطاً بزمان المطر؟ (٥)

وفى الصورة الرمزية هنا ما فيها من تخليد لأماكن الانتظار فى المدينة الجافة التى تنتظر فى شوق نزول المطر.

- المطر رمزاً للحزن والخوف:

أخاف أن تمطر الدنيا ولست معى فمئذ رحت وعندى عقدة المطر.

(١) رينيه ويلك، أوستن وراين: نظرية الأدب - ص ٢٤٤.

(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١/ ٣٢٥.

(٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٢/ ١٠٠.

(٤) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١/ ٤٠٤، ٤٠٥.

(٥) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٢/ ١٧٤.



الآن أجلس والأمطار تجلدنسى  
على ذراعى، على وجهى، على ظهري.  
فمن يدافع عنى يا مسـافرة  
مثل اليمامة بين العين والبصر؟ (١)

إذا كانت الصورة الشعرية هى جوهر الشعر، فإن الرمز هو جوهر الصورة الشعرية، وهو المكون لبنيتها، وهى تعتمد عليه فى تشكيلها، وهو يحولها من حالاتها الإشارية الخاضعة لمنطق اللغة ونظامها لصارم إلى الإيحائية الرمزية «وقد يمثل الرمز صورة جزئية فى إطار الصور العامة التى يمثلها النص». (٢) لذلك نجد من ملامح الرمز فى غزليات قبانى أنه إichاء جزئى يأتى فى إطار الشكل العام للنص، وأنه دلالة ذاتية حرة قد تخرج من إطارها إلى إطار موضوعى يعطى للنص مزيداً من الانفتاح. وأحياناً يمثل الرمز إطاراً كلياً يجعل منه ومن صورته كياناً مستقلاً.

والرمز يتصل بكل ما يثرى عملية البناء الفنى للخطاب الشعرى، سواء كانت عواطف تتصل بجوهر الإنسان، أو مناظر وأشياء مادية تثيرها المواقف المختلفة. ويتخذ الرمز عدداً من التشكيلات فى تكوين الصورة فى الإطار الجزئى، إذ تتضافر الرموز الجزئية البعيدة والقريبة فى مجالاتها الدلالية لتخلق صوراً شعرية متفرقة تتصل بموضوع النص من جهة، وببنوع التجربة من جهة أخرى.

وفى النص التالى وهو (ثلاث بطاقات من آسيا) يستعين نزار بعدد من الرموز الجزئية ليكون منها عدداً من الصور الشعرية المتقاربة حيناً والمتباعدة حيناً فى إطار من التصوير الذاتى المرتبط بالموقف النصى كما يحدده العنوان:

فيروزتى/ مازلت فى سفينتى/ أصرع الشموس، واللصوص، والدوار..  
نزلت فى مرافئ موبوءة المياه/ صليت فى معابد ليس لها إله..  
وأرخص الخمور ذقت/ أرخص الشفاه..  
قتلت ألف مرة/ غرقت ألف مرة/ صليت فوق حائط النهار..  
وسبعة قطعها.. من أوسع البحار/ من أخطر البحار..  
لمست سقف الشمس/ كانت رحلتى انتحار..! (٣)

فالشاعر حشد عدداً من الرموز الجزئية المتباعدة إلى حد ما، ليقف بها على حالة دلالية واحدة تتمثل فى الحكاية عن الرحلة، وما لاقاه فى سبيل الوصول صلباً حياً. وملحوظ أن الشاعر يتمثل - فى رحلته - رحلة السندباد والبحار السبع.

فنرى رموزاً متقاربة مثل: (فيروزتى، سفينتى، الدوار، مرافئ موبوءة المياه، غرقت، أوسع البحار، أخطر البحار) وهى تتصل بحقل دلالى واحد هو الماء. وهو هنا ليس للحياة لكن للموت، والوجه المقابل للرمز يمثل النجاة من هذا الموت، والصمود أمام هذا الماء الذى رصد له الشاعر عدداً من الأفعال (مازلت، أصرع، نزلت، صليت، صليت، ذقت، قتلت، غرقت، قطعها، لمست) مما يجعل الشاعر يتخذ من نفسه محورا مركزيا للتعبير عن هول ومغامرة الرحلة.

ثم يعمد الشاعر إلى رصد عدد من الرموز التى تبتعد عن الحقل الدلالى السابق وهى (الشموس، اللصوص، معابد، خمور، شفاه، حائط النهار، سقف الشمس) وكلها تتصل بمعاناة الرحلة، وإن كانت تبتعد عن الحقل السابق، فإنها تمثل الوجه المقابل لحركة الرحلة فى الرموز

(١) نفسه - ص ٧٦٩.

(٢) د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر - ص ١٢٦.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١/ ٤١٠، ٤١١.





الجزئية السابقة، فهي محطات الراحة متمثلة في المعابد، الشموس، الخمور، الشفاه.. وبينها تقارب في المعنى حيث تريح الجسد شيئاً ما. وبوضع هذين الوجهين في توازٍ يعطى للصورة اكتمالاً، فنرى الشاعر اعتمد في بنائه الصوري هذين الوجهين، ليستقصى كل المعاناة التي قابلته في الطريق، وبذلك يخلق جواً من الصراع المتنامي لأطراف الصورة الشعرية المتفرقة:

- ١- لم يزل في السفينة.
- ٢- مصارعة الشموس واللصوص والدوار.
- ٣- النزول في مرافئ موبوءة المياه.
- ٤- الصلاة في معابد ليس لها إله..
- ٥- تذوق أرخص الخمور وأرخص الشفاه.
- ٦- القتل والفرق ألف مرة.
- ٧- الصليب فوق حائط النهار.
- ٨- قطع وعبور أوسع البحار وأخطرها.
- ٩- لمس سقف الشمس..
- ١٠- الانتحار.

من خلال الطروحات النصية يتضح أن للرمز وجهين (حسى، معنوى) وتنشأ العلاقة بينهما على عدة مستويات، خاصة في الرمز الكلى الذى يقوم عليه النص كله، والصورة الشعرية التي تتكون من خلال رمز كلى تكون أكثر إثارة في النص من الصورة الشعرية المبثوثة في عدد من الرموز الجزئية، حيث تكون الصورة في هذا الوقت بمثابة الوحدة التركيبية المتكاملة التي يبدعها الشاعر بمجموعة العناصر المتداخلة والمتجاذلة.. والرمز في الصورة الشعرية الحديثة يجمع بين الحسية والتجريد؛ لأن الشعر يمتاح صياغته من المدركات الحسية، وهى المادة الأولى لكل إبداع.

والرمز الكلى - حسب النقد الحديث - قسمان:

- الرمز الكلى المقيد/ الذى يرتبط بحادثة أو شخصية من التراث فيعمل في إطاره.
  - الرمز الكلى الحر/ الذى لا يعتمد في مصدره على تراث قديم، ويتعدد بتعدد المدلولات التي يثيرها، ومن هذا النوع نجد قصيدة (عروسة السكر) والتي يقول نزار فيها:
- لا تقرأينى مرة أخرى/ فإن قراءتى خطر.. وفلسفتى ضلال..  
 إنى أحب ولا أحب/ وكل أسماء النساء على مفكرتى احتمال..  
 ما عدت أعرف هذه من هذه/ فلقد تكسرت النصال.. على النصال..  
 لا تخدعى بالشعر إنى واحد من بين آلاف الرجال..  
 أنا لا أزال مسلحاً ببداوتى، أنا لا أزال..  
 يا ربُّ نهد قد شربت حليبه، وطمرته تحت الرمال..  
 لا تقرأى شعري، ولا تتورطى بدخول غابات الخيال..  
 كم من عروسة سكر، داعبتها في الفجر، ثم أكلتها عند الزوال.. (١)

الرمز أو الصور المحورية عند نزار في هذا النص تنبع من إحياء كلمة (عروسة السكر) وما تعنيه عروسة السكر أو الحلوى وزخمها التراثى في وجدان الناس. من التماثيل التي كانت تعبد وتؤكل قديماً، إلى عرائس الحلوى التي يلعب بها الأطفال ثم يأكلونها. فهى بنية رامزة وترتبط بالواقع الفعلى عند المتلقى وبالواقع النفسى لدى الشاعر، الذي يجعل منه رمزاً حراً يلف الصورة الشعرية فيكون رمزاً كلياً، فهى تسيطر على مركزية الدلالة في النص، يستتبعها الشاعر بعدد من الإحالات النصية الداخلية التي تشير إلى هذا الرمز بعدد من الوحدات الرمزية البسيطة التي تقع في إطار الصورة الشعرية المركبة وذلك في أفعال حركية تدل على طبيعة



الرمز الذى ينزله الشاعر منزلة وسطاً بين الحسية والتجريدية في قوله: (أحب ولا أحب، ما عدت أعرف، لا تخدعى، لا أزال، شربت، داعبتها، أكلتها) فى صورة مباشرة. ومن مكونات الرمز يذكر الشاعر عدداً من الإشارات (ضلال، عروسة السكر، بداوتى، حليبه). وعلى مستوى الصورة الكلية فإن الشاعر يتخذ من الكتاب رمزا إلى ذاته - بمفهوم التأثير الفعال - ويطالبها بأن لا تقرأه لأنه خطر ومضلل، فالحب فى هذا الكتاب - الرجل - محتمل كعقيدة المشركين وليس يقينا كعقيدة الدين، فالرجل بدوى وثنى حسى، يعبد الأصنام وعروسة السكر، وإلهه يعبد ويؤكل وعله يقصد المرأة.

والدلالة العامة للرمز سواء كانت لغوية أو شعبية أو دينية فإن الشاعر يقدمها عبر عدة وحدات صورية قائمة على استخدام الصور البلاغية المنفصلة حيث يتضح فى النص عدد من العلاقات الاستعارية والمجازية والضدية.

وهناك الرمز الكلى المقيد (التراثى) الذى يشكله جوهر النص، وهو بدوره يشكل جوهر الصورة الشعرية، فكما أن «الخيال التأليفى الذى يتجلى فى رسم صور تكثر أو تقل لتؤلف وحدة عامة أو أثراً فنياً فى مجموعها». (١) فإن وجود الرمز الكلى سواء أكان ممثلاً فى علم أو صفة أو فى تصور أو فكرة يمثل بعداً بنائياً مهماً فى بنية الخطاب الشعرى، والشعراء يكثرُونَ من استخدام مثل هذه الرموز لأنها تلبي حاجة قوية فى نفس الشاعر والمتلقى على حد سواء، حيث يتخذ الشاعر من الشخصية النصية أو من الحدث نفسه أو من الشخصية والحدث بُعداً رمزى، ويشكله فى محاولة لإيجاد صورة شعرية موحدة تتضافر وتتضام من خلالها الأبعاد المختلفة والعناصر المترابكة ليؤدى بها إلى الانسجام التركيبى والدلالى، وفى قصيدة «الحب فى غرفة التخدير» يكون نزار هذا السياق الرمزى، ففى جوهر القصيدة يسوق نزار جزئيات كثيرة ليفيخ جزء على جزء، وتمتد القصيدة إلى ما وراء الرمز، وتختلط الحركة التصويرية بتصورات واقعية قريبة، لا تصورات محقة تعتمد فى قوتها على شىء من الإبهام وإشاعة الحزن الفلسفى الغامض.

فيقول نزار:

لا تسمعى أبداً كلامى..

ما عاد عندى ما أقدمه إليك/ فأطفئى الأنوار، سيدتى، ونامى.

صار الكلام مفخخاً.. والقلب صار مفخخاً.

والحب صار مفخخاً، أيضاً/ فما جدوى كلامى..

لغتى بلا لغة/ وهذا العصر يرفض ما يقول العشاقون

ويرفض ما يقول الأنبياء/ ويرفض ما تبقى من سلالات الغرام..

أنا حالة من الحزن نادرة/ ووجهى ضائع كالطفل/ فى هذا الزحام

إن النساء تكسرت فوق النساء/ فلا أرى امرأة ورائى/ أو أرى امرأة أمامى. (٢)

والشاعر يريد بهذا التصعيد المتنامى للصورة أن يعبر عن جوانية الموقف، بجانب تعبيره

عن مظهره الخارجى، ومن هنا فالصورة تعتمد عدة أبعاد:

- البعد الأول: البعد النفسى للشاعر ممثلاً فى صورة الحزن.

(١) د. مصطفى عبدالرحمن: مصادر التفكير البلاغى عند حازم القرطاجنى - مكتبة الأنجلو المصرية - ١٩٨٢

- ص ٢٠٢.

(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٥/ ٦١، ٦٢.





- البعد الثانى: البعد الذاتى لرمز الحزن نفسه، حيث شكله الشاعر عبر مجموعة من سمات هذا العصر في هذا الوطن فى عدد من الوحدات التصويرية.

- البعد الثالث: البعد الموضوعى للصورة، وهو طلب النوم والتى قامت على التلاحم، ونمت في الأبعاد التى يثيرها متصلة بما يسبقها وبما يلحقها من وحدات لغوية عضوية وهى صورة شعرية واحدة موسعة.

- البعد الرابع: البعد الدلالى، وما يشكله من صور شعرية صغيرة تنتمى إلى الصورة الأم، وهو الصور النامية والمتحركة، ويمكن تأويلها حسب سياق النص الخاص والعام.

وللشاعر قصائد رمزية أخرى تعتمد على الرمز التراثى، والذى يتجاذب الوحدات التصويرية فيها صوتان، فيجىء إثراء الصورة وغناها بالدلالات الكلية أكثر من القصائد السابقة؛ وذلك لأن الرمز فيها هو الذى شكل النماذج التصويرية من خلال تأويل بنية سردية عميقة هى (الحوار). ففي قصيدة «غرناطة» يعطى تعدد الأصوات مدلولها الكلى:

فى مدخل الحمراء كان لقاؤنا	ما أطيّب اللقيا بلا ميعاد!
عينان سودوان فى حجريهما	تتوالد الأبعاد من أبعاد..
هل أنت إسبانية؟ ساءلتها	قالت: وفى غرناطة ميعادى.
غرناطة..! وصحت قرون سبعة	فى تينك العينين بعد رقاد.
وأمية.. راياتها مرفوعة	وجيادها موصولة بجياد.
ما أغرب التاريخ! كيف أعادنى	لحفيدة سمراء من أحفادى؟
وجه دمشقى رأيت خلاله	أجفان بلقيس وجيد سعاد.
ورأيت منزلنا القديم وحجرة	كانت بها أمى تمد وسعادى.
والياسمينه رصعت بنجومها	والبحرة الذهبية <sup>٢</sup> لانتشاد.
ودمشق أين تكون؟ قلت: ترينها	فى شعرك المنساب نهر سواد.
فى وجهك العربى.. فى الثغر الذى	مازال مختزناً شمسوس بلادى.
فى طيب جنات العريف ومائها	فى الفلّ، فى الريحان، فى الكباد.
سارت معى والشعر يلهث خلفها	كسنانابل تركت بغير حصاد.
يتألق القرط الطويل بجيدها	مثل الشموع بليلة الميلا.
ومشيت مثل الطفل خلف دليلتى	وورائى التاريخ كوم رماد.
الزخرفات أكاد أسمع نبضها	والزركشات على السقوف تنادى.
قالت: هنا الحمراء زهو جدودنا	فاقرأ على جذرانها أمجادى.
أمجادها!! ومسحت جرحاً نازفاً	ومسحت جرحاً ثانياً بفؤادى.
ياليت وارثتى الجميلة أدركت	أن الذين عنتهم أجسادى.
عانقت فيها عندما ودعتها	رجلاً يسمى «طارق بن زياد» <sup>(١)</sup> .

وفى النص نرى الأبعاد التى تكون مركز الدلالة الرمزية كالاتى:

- الأول: الرمز فى النص ينمو نموا ذاتياً، من خلال الحوار بين الصوتين (صوت الشاعر، صوت الفتاة الإسبانية).

- الثانى/ الرمز فى النص له وجهان (صوتا الشاعر والفتاة) وبتضام الأبعاد المختلفة





للصوتين، يتضح البعد الآخر من الصورة الرمزية، وهو صوت الشاعر الداخلي، مما يحدث صراعاً أعنف نحس من خلاله حركة الحياة تسرى فى النص.

- الثالث/ الصور الجزئية التى قام عليها البناء الرمزي من علاقات استعارية وتراكيب مجازية، وصيغ نصية ترقى بإيحاءاتها لموازرة الصورة ككل. وبذلك فإن تشكل الصورة الشعرية من خلال الرمز يحتاج إلى عمومية فى الرؤية، فلا يتحقق ذلك إلا من خلال النظر إلى الرمز نظرة كلية لا بالنظر إلى الصور والوحدات الجزئية المكونة له.

## (٢) تراسل الحواس..

عبر رحلة انتقال الصورة بالنص من منطق اللغة العادية (الحقيقة) إلى إيحاء اللغة الأدبية (المجاز) تلجأ إلى وسيلة «تراسل الحواس»، وهو سمة قديمة قدم الشعر، فى كل عصوره، الجاهلية والإسلامية والأندلسية والحديثة. قد يبين فى عصر أكثر، ولكنه من سمات الشعر. وقيل: أخذها شعراؤنا المعاصرون عن شعراء فرنسا الرمزيين، فهى بنت الرمزية الأوروبية حتى أطلق عليها البعض (الصورة الرمزية). (١) وتراسل الحواس هو «وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى، فنعطي للأشياء التى ندركها بحاسة السمع صفات الأشياء التى ندركها بحاسة البصر، ونصف الأشياء التى ندركها بحاسة الذوق بصفات الأشياء التى ندركها بحاسة الشم». (٢) وهكذا تصبح «المسموعات ألواناً، وتصير المشمومات أنغاماً، وتصبح المرئيات عاطرة، وذلك أن اللغة فى أصلها رموز اصطلاح عليها لتثير فى النفس معانى وعواطف خاصة، والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجدانى واحد. فنقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسى كما هو أو قريب مما هو، وبذلك تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة..... ذلك أن العالم الحسى صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل». (٣)

فهي وسيلة تصويرية تعمل على إلغاء الحواجز فى الواقع الظاهر بين الحواس، وعلى منبثقة - من هذا المنطلق - من وسيلة تصويرية فى البلاغة القديمة هى الاستعارة - حيث شبهها بها فى العبث بالحدود - وما فيها من تجسيد وتشخيص. فالاستعارة أن يستعير شئ من الموجودات، صفة شئ آخر، كذلك تراسل الحواس يستعير فيه مدرك حاسة صفة مدرك حاسة أخرى، فالأثنان عبث بالحدود والفواصل فى طبيعة الواقع؛ لذلك قال عبد القاهر الجرجاني عن الاستعارة: «ترى بها الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة». (٤) والأثنان وسيلتان من وسائل تشكيل الصورة الأدبية (الاستعارة، وتراسل الحواس).

ولا غرو فأهم سمات الأدب هو العبث بالمنطق وكسر القوانين «فالأدب يستعمل الكلمات، والكلمات إشارات ترمز لأشياء، غير أن الأدب فى الواقع يستعمل هذه الإشارات بحرية، وفى وسعه أن يربطها بطريقة غريبة تمام الغرابة عن طبيعة الأشياء المشار إليها.... إن الإشارات

(١) د. درويش الجندى: الرمزية فى الأدب العربى - ص ٤٣٩.

(٢) د. على عشرى زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة - ص ٨١.

(٣) د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث - ص ٣٩٥.

(٤) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة - ص ٤١.



اللفظية مشدودة إلى الأشياء بصلات ثابتة لكنها تنال في الأدب حرية جديدة». (١) حيث يجد الأديب حريته في الأدب، فنجد الشاعر يترك لحواسه العنان في التعبير عن مشاعره كما يحسها، وليس كما تفرضها عليه تقليدية اللغة، ويستطيع من خلال تراسل الحواس التعبير الصادق المتوافق مع شعوره الداخلي أو كما يقول بودليير: (إن الفنان الحق هو الذي لا يصور إلا على حسب ما يرى وما يشعر، فعليه أن يكون وفيًا حقًا لطبيعته). (٢)

ومصدر هذه التقنية التصويرية في شعر نزار قباني هو اتصاله بعصور الشعر العربي القديم والحديث، ثم بالمدرسة الرمزية في أوروبا من خلال ثقافته الفرنسية، وشعرائها الرمزيين أمثال بودليير الشاعر الرمزي الفرنسي صاحب ديوان «أزهار الشر» و«بودليير هو القائل: (إن العطور والألوان والأصوات تتجاوب) وبهذا يكون بين الحواس تجاوب وتراسل بحيث تتلقى حاسة معطى حاسة أخرى». (٣) مما ساعد نزار قباني على الانطلاق وحرية التعبير، حيث استعمال اللغة استعمالاً جديداً في استخدام الألفاظ ودلالاتها، ووضع الصفات من موضوعاتها، والتوسع والابتكار في التصوير - مثل الرومانسيين - عن طريق «تراسل الحواس، بحيث يستعمل للشئ المسموع ما أصله للشئ الملموس أو المرئى أو المشموم، ويستخدم للشئ المشموم ما من شأنه أن يستخدم للشئ المرئى أو الملموس أو المسموع، وهكذا، ومن هنا يتحدثون عن نعومة النغم، وبياض اللحن، وتعطر الأغنية، كما يتحدثون عن العطر القمري، أو الأريج الناعم، أو العبير المنفوم». (٤) وتجاوب الروائح والألوان والأصوات ناتج عن تفاعل وتوحد مشاعر متباينة وأحاسيس متناقضة في وحدة عميقة «وحدة إدراك ووحدة نفس مع اختلاف المشاعر التي تتنازعها». (٥)

ونزار قباني عندما استخدم هذه الوسيلة في تشكيل صورته إنما عبر عن شعوره الذاتي وأحاسيسه الشخصية، فكان تراسل الحواس من أهم الوسائل التصويرية في محاولة تصوير انفعالاته ومشاعره في شعره الغزلي، فيقول نزار:

تخيلت حتى جعلت العطور ترى ويشم اهتزاز الصدى. (٦)

ولعله بهذا البيت (المعادلة الصعبة) قد صاغ فكرة بودليير التي تقول: إن العطور والألوان والأصوات تتجاوب. حيث ترى العطور والصدى (الصوت) يهتز، والاهتزاز (المرئى) يشم، وجمع هذه الموتيفات التصويرية الصغيرة في إطار تصويري كبير هو تراسل الحواس «وفي ظل هذا الإطار الجديد قد تنتقل الأشياء من حدودها الزمانية والمكانية فيما يشبه الرؤيا، وقد تختلط اختلاطاً غير خاضع لمنطق العالم الخارجى، ولكنه مشروط بمنطق النفس إن كان للحالات النفسية منطق». (٧) حيث تتجاوب المدركات وتتعاون الحواس وتتوحد الرؤية لترجع التجربة الإنسانية إلى أصلها بكل معانيها ويرتد الوجود إلى أصله.. ففي رؤية العطور استعارة من مدركات حاسة البصر إلى مدركات حاسة الشم، وهو تراسل حواس ثنائى - عادى - بين حاستين

(١) د.عبد المنعم تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبي - ص ٩٩ - (بتصرف).

(٢) نقلاً عن د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر - ص ١٨٥.

(٣) نفسه - ص ٤٥.

(٤) د. أحمد هيكل: تطور الأدب الحديث في مصر - دار المعارف - ط ٦/١٩٩٤ - ص ٣٣٠.

(٥) د. أحمد إسماعيل: عبدالله البردوني (حياته وشعره) - ص ٣٥٥.

(٦) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١/١٦.

(٧) د. محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية - ص ١٢.





فقط. أما التراسل غير العادى ثلاثى الأطراف حيث تشترك فيه حواس ثلاث، أن يجعل «صدى الصوت» وهو من مدركات حاسة السمع يهتز والاهتزاز صفة لمدرجات حاسة البصر أو اللمس، وهذا الاهتزاز المرئى أو الملموس جعله يشم كالعطور والروائح ومدركات حاسة الشم. وفى ذلك ما فيه من دلالة على قوة موهبة التخيل عند الشاعر، وسعة مداركه التخيلية، فكل هذا نتج عن أنه تخيل فى الفعل «تخيلت». رغبة فى إيجاد نمط جديد من العلاقات اللغوية، ينبع من فكرة نقص نظام الحواس، مما يستدعى مزج عملها أو تبادل معطياتها.

وفى صور أخرى يجعل للصدى وهو من مدركات حاسة السمع لوناً أخضر، وهو صفة لمدرجات حاسة البصر، فيقول فى قصيدة (الموعد الأول):

ويمنحني ثغرها موعداً      فيخضر فى شفيتها الصدى. (١)

الحواس فى حضرة المحبوبة تتراسل مدركاتها حتى ليختلط ما هو سمعى بما هو بصرى فى منظومة جمالها، فصدى صوتها الناعم الرنان من مدركات حاسة السمع يسمو عن أن يكون فقط شيئاً مسموعاً ليصبح له من اللون اخضرار تدركه الأبصار «وكل ذلك بناء على وحدة الأثر النفسى للشيء المستعمل له اللفظ منقولاً، والشيء الذى كان يستعمل له فى الأصل». (٢) فاللون الأخضر فى الأصل يستعمل للخير والنمو الازدهار ومنها السعادة، ولما كان لموعدها هذا الأثر النفسى فى نفس الشاعر من سعادة وفرح، لم يجد جناحاً عليه أن يستعيره إلى صدى صوتها مصدر السعادة.

وفى صورة تراسلية جديدة نجد «الشاعر لم يكتف بتراسل معطيات الحواس، فلجأ إلى تقريب مدركات الحاسة الواحدة». (٣) فيقول فى قصيدة (تليفون):

صوتك القادم من خلف الغيوم      سكب النار على الجرح القديم.  
مد لى أرجوحة من نغم      ورماني نجمة بين النجوم. (٤)

ففى البيت الأول نجد صورة (سكب النار) والسكب من صفات الماء أو السائل عامة وهو من مدركات حاسة البصر أو اللمس، والنار من مدركات حاسة البصر أو اللمس أيضاً، فالنار من مدركات حاسة واحدة، لكنهما ضدان فكثيراً ما يأتيان فى جدلية ثنائية لإبراز مدى التناقض والمشاعر المتنازعة التى تجتاح الشاعر، وهذا ما أحسه نزار فى هذه التجربة عندما هاتفته محبوبته بعد بُعد طال فوق بين شقى الرحى أو بين إحساسين متناقضين فيما يشبه الإقدام والإحجام، الرفض والقبول، وبين توزع نفسه بين النقيضين لم يسعفه منطق اللغة العادية فجمع بين المتباعدتين، «هكذا تتعانق هذه الأشياء المتباعدة على هذا النحو الغريب؛ لتوحى بهذه الأحاسيس الغريبة، وهذه المشاعر الغامضة المركبة التى تعجز اللغة العادية عن التعبير عنها». (٥) كما يلحظ فى هذه الصورة الشعرية بالبيت أن الشاعر ولّد صورة التراسل من التشخيص، مما يكتف التصوير ليوضح الحالة الشعورية.

وفى البيت الثانى نجد صورة «أرجوحة من نغم» والشاعر فيها يستعير النغم وهو من مدركات حاسة السمع، ليصف به (أرجوحة) وهى من مدركات حاسة البصر. وهو ما يعلو بهذه

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج١/٢٤.

(٢) د. محمد مندور: الشعر المصرى بعد شوقي - ص ٢١.

(٣) د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية فى الشعر العربى المعاصر - ص ١٩٤.

(٤) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج١/٤٠٧.

(٥) د. على عشرى زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة - ص ٨٤.





الأداة الصلبة إلى عالم شفيف من الموسيقى والإيقاع عبر صوتها الهامس فى الهاتف، ودلالاته النفسية البعيدة فى نفس الشاعر.

كذلك فى صورة بارعة يشكل تركيبه تراسلية بين ثلاثة حواس اللمس (الأنامل) والسمع (الصوت) والبصر (اللون الأزرق) عبر طاقته التخيلية فى بيت، وفى البيت التالى يجعل للغم وهو من مدركات اللمس والبصر لونا ذهبيا وهو صفة لمدركات البصر وذلك فى قوله:

أنامل صوتك الزرقاء      تمنعنى فى تمزيقا.

أيادات الفم الذهبى      رشى الليل موسيقا. (١)

فالصوت هو مركز الصورة عبر (ضحكة) عنوان القصيدة، والأنامل الملموسة والزرقعة البصرية هما الإطار الذى صيغت فيه الصورة التى تجسد سعادة الشاعر بما لا تستطيع أن تجسده اللغة العادية؛ إذ إنه «من الطبيعى أن يستعير الشاعر من مجال إحدى الحواس ما يخلعه على معطيات حاسة أخرى، إذا كان فى هذه الاستعارة ما يعين على الإحياء بما يستعصى على التعبير الدالى من دقائق النفس وأسرارها، فالنفس الإنسانية وحدة ترتد إليها وسائل الإدراك على تعددها». (٢)

ويجعل للذة الملموسة - وهى شعور حسى كالآلم - لونا أحمر:

نهداك نبعا لذة      حمراء تشعل لى دمي. (٣)

ونزار قبانى بهذا التركيب يعقد خيوط الصورة بالإغراق فى عدم منطقيتها ليعبر عن حالته المشتعلة الهائجة، واختلال التوازن فى دمه وتداخل المشاعر فى وجدانه وتقاطع الأفكار فى ذهنه، نظراً لتشابه الواقع النفسى للحواس فى نفس الشاعر «ومن ثم يبدو لنا كأن المبدع يعبث فى صوره بالطبيعة وبمكونات العالم المادى، والحقيقة أنه لا عبث هناك، فليس من الضرورى أن تكون الصورة الأدبية نسخاً جامداً للواقع». (٤)

وفى قصيدة «إلى ممثلة فاشلة» يقول:

ثيابك الغريبة الصارخة الألوان. (٥)

يجعل للألوان وهى من مدركات حاسة البصر صوت الصراخ وهو من معطيات حاسة السمع.

ويعطى للصوت وهو مسموع ملمس الحرير:

تغلغل فى بال الحروف مشاتلا      وصوتاً حريري الصدى وداعاً حلوا. (٦)

ثم يعطيه مرة أخرى لونا أزرق:

إلى نوافير رمادية      تبكى بصوت أزرق.. أزرق. (٧)

فحول المسموع إلى بصرى، وبالعكس يحول البصرى إلى مسموع:

فى مرفأ عينيك الأزرق      أمطار من ضوء مسموع. (٨)

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج١/٢٢٣.

(٢) د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية فى الشعر العربى المعاصر - ص ٣٣١.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج١/٦٩.

(٤) د. محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية - ص ١٢.

(٥) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج١/١٩١.

(٦) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج١/٢٧.

(٧) نفسه - ص ٤٣.

(٨) نفسه - ص ٤٧٧.



ثم يجعل للعطر وهو مشموم صوتاً وهو مسموع فى (صباحك سكر):  
 ففى الظل يغدو لعطرك صوت وتصبح أبعاد عينيك أكبر. (١)  
 ومن أبرع تراسليات نزار صورته فى جعل الحريق وهو مشموم طعماً يتذوق:  
 وحين نكون معاً فى الطريق/ وتأخذ من غير قصد ذراعى.

أحس أنا يا صديق/ بشئ عميق/ بشئ يشابه طعم الحريق. (٢)  
 نظراً لطغيان عمل الحواس فى شعرية نزار فقد وسمها البعض بشعرية الحس. (٣) لكن انبرى آخرون لرفض هذه الدعوى مؤكدين أن أداة الحس فى نص نزار، انطلاقاً من ظاهرة تراسل الحواس أو الحس المتزامن، ليست أداة بسيطة - أذن أو عين - بل هى أداة معقدة. (٤)  
 (٣) النزعة الدرامية..

تعتبر البنية الدرامية من أهم وسائل تشكيل الصورة الشعرية فى العصر الحديث، حيث إن الشاعر فى بنائه للصور الشعرية يعمد إلى إضفاء الحياة عليها، ويبثها الحيوية والديناميكية، فيصور الأشياء جامدة ومتحركة فى سياق وجودها الكونى فيصنع فى ذلك «مايصنعه الشريط السينمائى حين يتابع الأشياء فى حركتها». (٥) حيث ينقل مشهداً مجسداً فيه من الأفعال الحركية والصور المكانية والحوارات الصوتية ما يبرز الصورة ويوضحها جلية أمام عين المتلقى «فالشعر ليس فراغاً يملأ بالألفاظ وإنما هو مشاعر وأحاسيس وحياة». (٦) هكذا تتشكل الصورة الشعرية عبر الدارما من خلال اللون والصوت والحركة فتمنح القصيدة حيويتها، وتؤتى الأثر النفسى المرجو فى نفس المتلقى.

وتقوم الدراما على أكثر من عنصر فى تكوين الصورة الشعرية من مثل: السرد أو الحكى، الصراع، الحوار، الحدث، الشخصيات، أو كل ذلك يتضافر متضاماً فى إطار مشهدى أو تصويرى كبير عبر مقطع يكون بمثابة اللقطة التصويرية فى فيلم سينمائى.. والسرد القصصى فى الدراما يعتبر من أقدم أشكال التعبير الإنسانى على وجه الإطلاق؛ لأنه ارتبط بعملية التفاعل الإنسانية منذ بدء اللغة.. «وقد استقر رأى على أنه بدأ شفها قبل الميلاد بفترة طويلة وغير محددة بشكل قاطع، وارتبطت بدايته بشيئين (الأسطورة الشفهية - الطقوس الدينية المرتلة)». (٧)

الدارما والشعر صنوان منذ قديم الأزل حيث ارتبط الشعر فى الحضارات القديمة بالمسرحية من خلال إلقائه على خشبة مسرح عبر شخص واحد ثم تبعه الكورس أو الجوقة لذلك «إذا كان الممثل قد بدأ شاعراً والشاعر قد بدأ ممثلاً ليس عند الإغريق فقط، ولكن فى أعماق الجاهلية

(١) نفسه - ص ٤٧.

(٢) نفسه - ص ٢٨٢.

(٣) د.صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة - ص ٨٢.

(٤) د.حسين العورى: ظاهرة التزامن الحسى فى شعر نزار ودلالاتها - حوليات كلية الآداب - جامعة منوبة بتونس عام ٢٠٠١ - عدد ٤٥ - ص ٢٤٥.

(٥) د.عزالدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر - ص ١٠٧.

(٦) د.شوقى ضيف: دراسات فى الشعر العربى المعاصر - دار المعارف مصر - ط ١٩٥٩/٢ - ص ٢٣٠.

(٧) Encyclopedia of Poetry and Poetics Alexprieminger New gercy Prenation uniprees 1965. P.541.

نقلًا عن د.محمد زيدان: البنية السردية فى النص الشعرى - الهيئة العامة لقصور الثقافة - أغسطس ٢٠٠٤ - ص ١٥.





أيضاً، فإن الدراما عدت فى التاريخ الأدبى فرعاً من الشعر». (١)  
والدراما جد مهمة فى الصورة الأدبية بل فى كل الفنون الأدبية حيث «يطمح الأدب جميعاً إلى حالة الدراما». (٢) وتعتبر النزعة الدرامية من أهم عناصر البناء الفنى فى الشعر المعاصر إذ «يكاد يكون الشعر المعاصر بكل إمكاناته الهائلة من موسيقى ولغة وتصوير تطوراً طبيعياً تطلبه النزعة الدرامية». (٣) لذلك لا غرو أن نجد البنية الدرامية أهم تقنيات الشعرية لدى نزار قباني: «فإذا كان الأستاذ محمد إبراهيم أبو سنة يرى أن عمر بن أبى ربيعة كان درامياً فى شعره ولديه القدرة على اختراع الأحداث والشخصيات فإن نزار قباني له نفس القدرة بل إنه فارس القصيدة الدرامية التى تعالج أحداثاً ومواقف عبر شخصيات القصيدة». (٤) وأهم ما تبرزه الحبكة الدرامية فى النص هو تجسيد صراع بين أفكار أو أصوات تمثل أشخاصاً متصارعة «لأنه لا دراما بلا صراع». (٥)

إن نزار قباني كثيراً ما يستعين بحالة الدراما عن التقرير والتعليق، يختصر الجانب التحليلى فى عملية الإدراك الشعورى، فيترك للتفاعل بين الصور المتجاورة حرية النمو، ويترك للحدث حرية الدوران السريع، وللمتلقي متعة الربط والاستشفاف والوصول، فغالباً «ما يمهّد بهذه الصور المتجاورة الأرض أمام قارئه ليدخل به فى قصة القصيدة، والقصيدة عنده غالباً قصة، وذلك لون من الأداء الفنى يهب القصيدة التماسك والنمو المطرد الذى يشده إطار خارجى إلى جانب تماسك الخيوط الداخلية، ثم هو يقترب بالقصيدة الغنائية من روح الدراما. القائمة على الفعل، وتشكل القصائد هنا فى معظم الأحيان ما يمكن أن يسمى بالدراما الغنائية حيث يتداخل التأمل والسرد تداخل العناصر المختلفة فى تشكيل مادة طبيعية». (٦) وعمل أهم ميزات البنية الدرامية فى صور نزار قباني الشعرية أنها اقتربت بقصيدته من الصور السينمائية، لذلك، «يمكن القول بأن أهم ملامح التطور العام على مستوى التقنية منذ جيل الرواد حتى الآن هو تراسل الصورة الشعرية مع التصوير السينمائى». (٧) ويؤكد ذلك وفرة النصوص الشعرية النزارية التى تحاكي فيها الصورة الكلية الصورة السينمائية حيث يرسم الشاعر الصورة المشهدية القائمة على (الخلفية الكلية - عناصر تصويرية) فأحياناً يوغل الشاعر فى تصوير الخلفية فى المشهد، إيفالاً يجعلها مؤثرة فى حركة النص والمشهد بصفة خاصة، ويفتح أفقاً لإخراج الحكاية التى يمثلها داخل المشهد:

كان يا ما كان.. / فى صدرك أسماك وخيل وديوك.

وملوك.. وزغاليل حمام / وزغاريد صبايا.

وأنا كنت، على سجادة الكاشان مرمياً،

ومن حولي نثارات شمس / وفنائف مرايا. (٨)

وفى أحيان كثيرة يخلو المشهد المصنوع من وجود عناصر تصويرية تشكله بصورة مباشرة،

(١) د. جلال الخياط: الأصول الدرامية فى الشعر العربى - ص ١٨.

(٢) د. محمد محمود رحومة: الدائرة والخروج (دراسة فى شعر عبدالله البردوني) - ص ١٥.

(٣) د. محمد محمود عيسى: فى النقد الحديث المعاصر - ص ٦١.

(٤) إيهاب العزازى: أهات نزار قباني - ص ٦٣.

(٥) د. أحمد السعدنى: شكول الصراع فى مسرح شوقي - ص ٦.

(٦) د. أحمد درويش: فى النقد التحليلى للقصيدة المعاصرة - ص ٨٩.

(٧) د. محمد العبد: فصول (مجلة النقد الأدبى) الإصدار الثالث - ربيع وصيف ٢٠٠٢ - عدد ٦٢ - ص ١٤٧.

(٨) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٢/٩٣.





ويظل الشاعر هو الذى يحرك الحكى ويجعل منه حدثاً ذا أثر فى تشكيل النص ولنقرأ مثلاً فى قصيدة (البرتقالة):

يفاجئنى الحب مثل النبوءة حين أنام.  
ويرسم فوق جبيني هلالاً مضيئاً وزوج حمام.  
يقول: تكلم.. فتجرى دموعى ولا أستطيع الكلام.  
يقول: تألم.. أجيب: وهل ظل فى الصدر غير العظام؟  
يقول: تعلم.. أجاب: يا سيدى وشفيعى..  
أنا منذ خمسين عام.. أحاول تصريف فعل الغرام.

ولكننى فى دروسى جميعاً رسبت.. فلا فى الحروب ربحت.. ولا فى السلام.. (١)  
فالمقطع هنا قائم على الحوارية الكلامية المتلبسة بالأفعال الحركية المصاحبة للحدث، مع اختفاء - عكس المقطع الذى قبله - عناصر تصويرية للخلفية فى المشهد فلا تحته سجادة ولا حوله فتافيت مرايا. و«لعل إفادة نزار قبانى من السينما فى أسلوبه ومنظوره لم تقتصر على تمثيل تجربتها العصرية فى إيقاظ الحساسية بالجسد.. بل هو مدين لها بشيء من لغته وصيغته وتقنياته الفنية أيضاً... ولولا تشاكل الفنون وتعاصر التجارب لما استطاع الفن السابع أن يجدد شباب الفن العربى الأول ويلقنه بعض كلماته، كما لقنه الولع باتخاذ اللقطات الكنائية المبكرة المقربة التى تتركز فيها عين الكاميرا على تفصيل صغير». (٢)

ونحوياً أو تركيبياً يمكن أن نحدد طاقة الصورة الدرامية فى أنها تدخل النص من حيث قيامه على (الفعل) بما يبعثه فى الصورة من دينامية الحركة وتشكيل الزمن الفعلى (ماضى وحاضر ومستقبل)، فأحياناً تنبنى القصيدة كاملة على صورة كلية من نمط الصورة - الحركة، التى يعرفها الفن السينمائى، كالقصيدة/ الصورة التالية، تحت عنوان (القصيدة الشريرة):

مطر.. مطر.. وصديقتيها	معها، ولتشيرين نواح.
والباب.. تئن مفاصله	ويعربد فيه المفتاح.
شيء بينهما.. يعرفه	اثنان، أنا والمصباح.
وحكاية حب.. لا تحكى	فى الحب، يموت الإيضاح. (٣)

يمكن القول بأن تمثل تقنيات الصورة السينمائية فى الصورة الشعرية التى بنيت عليها هذه القصيدة، نوع من رغبة البلوغ بالصورة الشعرية أقصى درجات الحضور والحيوية والديناميكية. فإذا كان تمثل الصورة الشعرية للوحة التشكيلية تمثلاً للمكان حيث الأبعاد والألوان، فإن تمثل الصورة الشعرية للقطعة السينمائية تمثل للزمان والمكان أو الصوت والصورة فى آن معاً. ذلك أنها تبنى على الصورة - الحركة، فالقصيدة/ الصورة السابقة تنبنى على الحركة وهى حركة نامية متطورة من بداية ووسط ونهاية هبوطاً فارتفاعاً فهبوطاً (حلى ترمى، حرير ينزاح، يغادر زرعروته، ترضع، يد تجتاح، دثار فر، تدنيه، ترتاح، تتهامس) (حبات العقدين انفرطت، انهد وشاح، يخدشه، انقطعت، يكسر نهد، نباح، يثور) (يموت، يستلقى).

وفى الصورة/ الحركة السابقة تظهر بعض تقنيات الصورة السينمائية الآتية:  
- الصورة السينمائية تعتمد على اللحظات فى الزمن، وحقها نزار فى صورته لغوياً، من

(١) نفسه - ص ١٧٦.

(٢) د. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة - ص ٦٠.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١/ ٢٥١ وما بعدها.



بداية المشهد بالقطع فى (مطر.. مطر)، ثم العطف على محذوف مدلول عليه كتابيا بالنقطتين فى (.. وصديقتها معها).

- المونتاج حيث المطابقة بين عنصرى المشهد (الصوت والصورة) Raccord. فحركات القصة وهى هنا صورة الأفعال الحركية رافقتها أصوات مصاحبة من مثل (نواح، تئن، تحكى، حوار، تتهامس، الهمس، نباح).

كذلك كما اعتمد نزار عنصر الحركة فى صوره الدرامية، اعتمد عنصر الحوار «ونزار قباني الذى كتب حواريات مدهشة تجسد عوالم الصراع وتصور أزمة الأخلاق بجسارة، باستحداث أوضاع جديدة فى الكلام الشعري، عن طريق هذا الخطاب الأيروتيكى العنيف يقول:

لا تمتقع.. / هى كلمة عجلى / إنى لأشعر أننى حبلى..!

وصرخت كالملسوع بى: (كلا) / سنمزق الطفلا..

وأردت تطردنى / وأخذت تشتمنى..

لا شئ يدهشنى / فلقد عرفتكَ دائماً ندلاً..

إلى أن يصل إلى ذروة الدراما مع تحول موقف المرأة تحدياً للرجل:

شكراً / سأسقط ذلك الحملاً / أنا لا أريد له أباً ندلاً!!

الإيقاع السريع المتلاحق للكلمات، والدراما المتحركة فى الموقف، والخطاب المباشر المصور بعين المرأة فى التقاطها للألوان والأثواب والمشاهد ولقطات الكاميرا الذكية فى الأسلوب السينمائى الجسد للصور المرئية، كل ذلك يشهد للقصيدة بتفوقها فى لون جديد من القول الشعري». (١)

قام نزار بتشكيل البنية الدرامية فى صوره الشعرية على مستوى القصيدة أو العمل الإبداعى الواحد بقيام الحوار فيها بين صوتين مثل قصيدة (القميص الأبيض):

ألسنت تهنئنى يا بخيل بهذا القميص الجديد على؟

جديد.. وتسكت عنى وعنه أنت الحنون.. أنت الوفى؟

تبارك هذا القميص، ملأت ظنوني نقاء، ملأت يدي

سرقت نهار عيوني فعفرأ إذا يبس الضوء فى ناظرى! (٢)

ولم يكتف نزار بنشر حوار ه بين صوتين فى عمل واحد، بل أقام حوار ه على مساحة أكثر من عمل حيث «تنفرد إحدى المقطوعات بتمثيل صوت معين فى مشهد، ثم تأتى المقطوعة الثانية لتنتهى برد الصوت المقابل، كما نجد فى قصيدتى (حبلى، وبدراهمى [إلى أجيرة]) الشهيرتين، ومجموعهما يكون أقصوصة شعرية، ونلاحظ حينئذ جدة المواقف المعروضة وتضادها». (٣) كذلك نلمح حوارية القصائد بين (الرجل المعدنى) بلسانها وقصيدة (محاضرة فى غرفة نوم مغلقة) على لسانه، وإليك الصوتين:

من كلامها فى قصيدة (الرجل المعدنى):

- شفتاك من حجر وصوتك من حجر

وأنا على طرف السرير.. كنخلة

انهض.. فإنك حالة ميئوس

ويداك أنيتان من عصر الحجر..

من ألف قرن وهى تنتظر المطر..

انهض فلا علم لديك ولا خبر..

(١) د.صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية - ص ٥١.

(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١/ ٢٩٥، ٢٩٦.

(٣) د.صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة - ص ٧٥.



- يا فاقد الإحساس قل لى كلمة  
يا أيها القروى عاملنى معاملة الشجر  
رش المياه على فمى

ازرع بذورك فى دمي/ ازرع مساماتى عصافيراً.. وعبئنى ثمر.. (١)  
ويرد من كلامه فى قصيدة (محاضرة فى غرفة نوم مغلقة):

- سامحينى إذا خذلتك فى الحب، فإنى لا أشبه العشاقا.  
- خفى من حماس نهديك إنى لست مستعجلاً ولا مشتاقا.  
لم أكن فاقد الرجولة يوماً لا ولا كنت أبهاً.. أو معاقا.  
ليس هذا تصوفاً أو هروباً فأنا بعد ما خسرت السياقا.  
- لست أبغى جنساً بغير مزاج إن للجنس، دائماً، أخلاقا. (٢)

وعلى نزار قبانى فى هاتين القصيدتين وغيرهما من القصائد المماثلة يخاطب المرأة والرجل، فخطابه للمرأة كى يحد من غلواء رغبة المرأة السافرة، وخطابه للرجل كى يحفز الرجل على الإحساس بالمرأة وإيجابية الاستجابة للجمال فى صورته المختلفة.

رغم قيام الصور الشعرية لدى نزار قبانى على البنية الدرامية، فإن «تشكل المسار الدرامى لم يأخذ حقه من الامتداد فى متن نزار، ولم يشكل الطبع الغالب عليه، إذ ظلت الحوارية فيه سطحية مباشرة لا تقوى على استحضر الأصوات العديدة، حيث ينبنى السرد فى متن نزار قبانى على مستوى واحد من الكثافة المخففة والتماسك الظاهرى دون أية فرضية لبروز عامل تشتت يربك المتلقى ويثير تأمله الجمالى، ويوقظ توتره للاستجابة الذكية وذلك للآتى:

- طغيان ضمير المتكلم المباشر على جميع قصائده، فهى مصنوعة من منظور واحد لا تتجاوزه.  
[ويجب أن يؤكد البحث على أن ضمير الأنافى شعر نزار قبانى الغزلى لا يعبر عن ذاته الشخصية بقدر ما يحمل مسئولية ضمير الرجل ويتمثل خطابه] مع حضور طفيف لصوت المرأة، وعلى أية حال فإن طرفى علاقة الخطاب الشعرى لديه ينحصران فى ثنائية «ذكر/ أنثى» مفردين دون دخول لأية أشكال أخرى.

- اختفاء مظاهر الترائى والتبادل والالتباس بين طرفى هذه العلاقة، يؤدى إلى انتظام معادلتها فى النص باستبعاد احتمالات دخول أصوات أخرى تخفف من حدة الأحادية الحادة للفواعل النصية.. ولنقرأ قصيدته «مع جريدة»:

أخرج من معطفه الجريدة

وعلبة الثقاب/ ودون أن يلاحظ اضطرابى

ودونما أهتمام/ تناول السكر من أمامى.

ذوب فى الفينجان قطعتين/ ذوبنى/ ذوب قطعتين/ وبعد لحظتين

ودون أن يرانى/ ويعرف الشوق الذى اعتراشنى

تناول المعطف من أمامى/ وغاب فى الزحام.

مخلفاً وراءه الجريدة.. / وحيدة.. / مثلى.. أنا وحيدة.

فالقطة تعتمد على توالى خمسة أفعال حركية، وعدة أدوات استثنائية، ليس فيها ما يعز

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج٤/ ٢٢٥، ٢٢٦.

(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج٥/ ٥٥، ٥٦.





على (عين الكاميرا) أن تمسك به، ومع أنها مصوغة في الظاهر على لسان الفتاة فهي لا تشف عن رؤيتها، بل عن رؤيته هو، أفعالها تمضي سردياً بهذا النسق المسرف في تواليه: «أخرج.. الجريدة - تناول السكر - ذوب.. قطعتين - تناول المعطف - غاب في الزحام»، أما الأدوات فليست أقل خضوعاً للنسقية الصارمة: «دون أن يلاحظ - دونما اهتمام - دون أن يرانى» فهي تكرر ملول لنمطين نحويين، لا يجتهد في خلق بدائل معجمية أو تركيبية، إذ لا يعير لغته - مثل فتاته - أدنى اهتمام.... [لذلك وجدنا القصيدة] مجرد صيغة طريفة لا تحمل في طياتها سوى إحساس الرجل بذاته وتشيينه لمن عداه، وهذا يجعل استخدام الضمائر - دون الالتزام بما ينجم عنها من وعي - لونا من السرد الظاهري الذي لا يخفف من حدة أحادية المنظور». (١)

والبحث يختلف - تماماً - مع الرأي السابق، فنزار قباني استطاع عبر مراحل الإبداعية أن يصور - وفق فكره الدرامي - حالات شعورية لا يصورها إلا شاعر درامي كنزار، إذ وفق في بلوغ حيوية الدراما وتحقيق الصراع النفسي عبر أصوات النص وإن كانت صوتين أو صوتاً واحداً فقط ينبعث من داخله.

#### (٤) التصوير باللون..

إدراك اللون هو من أعظم هبات الله تعالى وكمال الجمال لأنه أهم مدركات أهم حاسة، وهي حاسة البصر، حيث هي الحاسة الوحيدة - والسمع أيضاً - القادرة على إدراك البعيد عكس الذوق واللمس والشم التي تقتصر على ما قرب من مدركات، وأكد ذلك ابن حزم في (طوق الحمامة) حيث إن العين لها نورية تدرك الأجرام والكواكب والأفلاك بخلاف غيرها من الحواس «ودليل ما ذكرناه أنك ترى المصوت قبل سماع الصوت وإن تعمدت إدراكهما معاً، وإن كان إدراكهما واحداً لما تقدمت العين السمع» وأكد أهميته المحدثون إذ «بعد تسخير اللون لغايات منفعية ولتسيير شئون الحياة، وتيسيرها لم يعد من الممكن الآن - حتى لو نحينا عامل الجمال جانباً - أن نتصور عالمنا الحديث بدون ألوان». (٢)

واللون كما يدخل في بناء اللوحات والصور التشكيلية يدخل كذلك في مجال تشكيل الصورة الشعرية، لما للألوان - بجانب دلالاتها المعجمية - من إحياءات تثير في النفس الإنسانية مشاعر مختلفة من البهجة والسعادة والانشراح والارتياح إلى الحزن والانقباض والشك والقلق، فمما لا شك فيه أن اللون يؤثر في نفسية الشخص سلباً وإيجاباً؛ لذلك أخذ مكانة كبيرة في تشكيل الصورة الشعرية «فالصورة كلام مشحون شحناً قوياً يتألف عادة من عناصر محسوسة وخطوط وألوان وحركة وظلال». (٣) لذلك كثيراً ما نجد نزار قباني يحشد نصوصه الشعرية بطاقات لونية مشعة حتى تتحول نصوصه إلى «صور عجيبة الألوان ساحرة الظلال والخطوط، فيها عمق إحساس وخصب خيال». (٤)

وشعر نزار يعتبر حائط مرسم تنفتح عليه الألوان عبر جنات دمشق، وأجنحة الحمام، وأهداب الغيم، وشواطئ الفيروز، وأثواب الحبيبات، فهو لا يقدر أن يفارق اللون فرحة أو حزناً، ففي حزنه يتحدث عن وفاة زوجته بلقيس عبر الألوان: «غياب بلقيس بهذا الشكل الدرامي كان أشبه بمسرح اللامعقول. سمعت الخبر من الإذاعة اللبنانية، وأدركت على الفور أن بلقيس

(١) انظر د. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة - ص ٧٤ وما بعدها (بتصرف كبير).

(٢) د. أحمد مختار عمر: اللغة واللون - دار البحوث، الكويت - ١٩٨٢ - ص ٥٠.

(٣) روز غريب: تمهيد في النقد الحديث - بيروت - دار المكشوف - ط ١/١٩٧١ - ص ١٩٢.

(٤) عيسى الناعوري: أدب المهجر: دار المعارف، مصر - ط ٤/١٩٦٧ - ص ١٢٩.



تحولت إلى لون من ألوان قوس قزح». (١) هكذا سنجد أن تجربة نزار الشعرية تكونت متلبسة بالألوان التي تحيا في استغراقه الدائم لخلايا الجمال في الحياة، فينفتح لديه اللون صانعاً كونه الشعري فيقول: «إنني أعتقد أنه من معجزات الله الكبرى هي أن خلق الألوان، لا يمكنني أن أتصور عالماً مرسوماً باللونين الأبيض والأسود فقط.. عالم ليس فيه شروق ولا غروب، ولا زوال، ولا أصيل، ولا قوس قزح، عالم يكون فيه البحر بلا لون، والربيع بلا لون، وعيون النساء بلا لون». (٢) لذلك يعتمد نزار على الألوان في تشكيل صورته الشعرية، واستخدامه اللون نابع من عمق مدركاته الطبيعية كشاعر واسع الأفق، ومن ثقافته وحس ذوقه.

ويأتي اللون في نص شاعرنا مرتبطاً بدلالات متعددة غير محدودة تتجاوز مجرد الروابط الدلالية العرفية، إذ: «برغم أنه قد يبدو من الصحيح أننا نربط شعورنا باللون الأحمر بصور الدم والنار، أو شعورنا باللون الأزرق بصورة السماء، فإن لدي شكوكاً قوية فيما إذا كان ينبغي أن يدرس ارتباطهما حقاً بوصفه ارتباطاً أساسياً». (٣) لذلك يجب أن لا نتعامل مع الألوان عند الشاعر كما نتعامل معها عند صانع الأصباغ والألوان، فتناول الشاعر للون يتعدى مجرد ذكر اللون إلى ما هو أهم من ذلك، حيث يقف تناوله للون على الدلالات الخفية أو الواضحة لذكر اللون حسب السياقات المختلفة التي تمليها التجارب الشعرية.

وقد يأتي اللون مباشر لدى نزار قباني مثل الأحمر مثلاً أو غير مباشر عبر الشفق أو الجمر أو الخمر مثلاً، ومثل الأبيض مباشراً أو غير مباشر عبر الثلج والحليب والصباح. وقد يرد اللون لدى نزار قباني - كأحد المكونات الحسية في صورته - منفرداً، أو مزدوجاً ومركباً مع غيره من الألوان، وقد يأتي متصلاً بغيره من المحسوسات متحركة وساكنة، مسموعة ولملموسة ومشمومة ومتذوقة، ثم أخيراً يجسد المجردات من مشاعر وأحاسيس، فكما يكثر نزار من تلوين الأشياء حقيقية الهيئة يكثر كذلك في تلوين الأفكار والمعاني المجردة من مشاعر وأحاسيس، حيث يتحول اللون من مجرد وصف لأشياء طبيعية بلونها الحقيقي إلى تلوين الحالة النفسية وهو ما يسمى (التجسيم باللون)، ففي حديثه عن رافعة النهدي يقول:

خمرة.. كلون عاطفتي      واهمة.. مثل غدي الواهم. (٤)

وكلون الوجد مثلاً في قصيدته (أثواب):

فثم رافعة للنهد.. زاهية      إلى رداء، بلون الوجد مسعور. (٥)

والرابط هنا بين السعير (النار) والوجد (الحزن) تلك الحمرة التي تعترى الوجه حال الحزن، والنار حال الاستعار والانتقاد.

أحياناً نجد لديه سمة (وصف اللون) بالحزن مثلاً أو بالشحوب وبأنه باهت ومنخطف وصارخ وفاقع حيث التصوير عبر مزج اللون بالتشخيص، ففي قصيدة (طوق الياسمين) يصفه بالحزن في قميص أسود:

الأسود المكشوف من كتفيه.. / هل تترددين؟

لكنه لوّن حزين / لون، كأيامى، حزين. (٦)

(١)، (٢) نزار قباني: مجلة كل الناس، أطول قصيدة اعتراف - حاوره مفيد فوزي/ عدد يوليو ١٩٩٥/ الحلقة السادسة.

(٣) د. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي - دار الفكر العربي - ١٩٩٥ - ص ١٠٧.

(٤) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١/ ٦٧.

(٥) نفسه - ص ٢١٥.

(٦) نفسه - ص ٢٢٤.



وتأتى لفظة اللون لديه مفردة وجمعاً، في مواقع إعرابية مختلفة، كما تأتى فعلاً (ماضياً - أمراً): فهي مبتدأ:

اللون مات أم ان أعيننا هي وحدها.. لا تبصر اللون؟ (١)

ففى جملة (اللون مات) نجد مزج اللون بالتشخيص كخاصية فنية تكثف الصورة وتوضحها. وهي خبر:

أين الحرائر ألوان وأمزجة على ربوتى ضوء وبللور؟ (٢) وهي مضاف:

ألوان أثوابها تجرى بتفكيرى جرى البىادر فى ذهن العصافير. (٣) ودلالة ذكر كلمة اللون هنا دون تحديد ماهية اللون تفيد فى إبراز شعور الشاعر نحو حبيبته، ومدى شوقه إليها حتى امتزجت بتفكيره الألوان. وهي مضاف إليه:

ووقفت في دوامة الألوان ملتهب الجبين. (٤) وتأتى مجرورة:

وفى اللون فى الصوت فى كل شىء. (٥) وتأتى مفعولاً:

قميصك الأخضر من يا ترى باعك هذا اللون، قولى اصدقى. (٦) وتأتى فعلاً ماضياً:

وقالت الوردية: كانت معي وقطعت غلالتى القانية. واستقطرت من سائلى دمة ولونت حلمتها النامية. (٧) ويأتى فعل أمر:

سرحينى جملينى لوئى ظفري الشاحب، إنى مسرعة. (٨) وقد يشكل نزار صوره عبر الجمع بين عدة ألوان فتأتى متضامة متضافرة فى رسم التجربة، حيث نلاحظ حشد طائفة من الألوان فى الصورة وذلك حينما يهرب إحياء اللون منه عند انبهاره أمام إغراء تجاوب عناصر الصورة، فتتنازع الألوان:

- الركبة البيضاء والحمراء والخضراء / كيف أميز الألوان. (٩)

- يهطل منى، حين أحبك، مطر أخضر / مطر أزرق.. مطر أحمر / مطر من كل الألوان. (١٠)

-- أنا ممنوع من دخول مملكتك الصغيرة / فلا أعرف فى أى ركن تجلسين

(١) نفسه - ص ٢٢٨.

(٢) نفسه - ص ٢٢٧.

(٣) نفسه - ص ٢١٥.

(٤) نفسه - ص ٢٢٤.

(٥) نفسه - ص ٦٥.

(٦) نفسه - ص ٤٣.

(٧) نفسه - ص ٢٣٩.

(٨) نفسه - ص ٢٠.

(٩) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٢/ ٨٤.

(١٠) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٥/ ١٧.





وأى المجلات تقرأين/ لا أعرف لون غطاء سريرك/ ولا لون ستائرنا.

لا أعرف شيئاً عن عالمك الخرافى/ ولكننى اخترعه

أضع الأبيض على الأحمر/ والأزرق على الأصفر

حتى أصبح عندى ثروة من اللوحات/ لا يمتلك مثلها متحف اللوفر. (١)

.. عندما يمتزج الأخضر بالأسود بالأزرق بالزيتى بالوردى

فى عينيك يا سيدتى/ تعترينى حالة نادرة. (٢)

هكذا نرى الألوان تتدافع بإيحاءاتها فى صورته حتى النثرى منها: «هل تعرفون معنى أن

يسكن الإنسان فى قارورة عطر، بيتنا كان تلك القارورة. بوابة من الخشب تنفتح ويبدأ الإسراء

على الأخضر والأحمر والليلكى وتبدأ سيمفونية الضوء والظل والرخام..». (٣)

### اللون وتراسل الحواس..

يتجاوب اللون، وهو من مدركات الرؤية، عند نزار بمدركات الحس الأخرى لتعميق أبعاد الصورة، والإيحاء بمدى تعدد انفعالاته إزاء التجربة الشعورية، حيث يستدعى رواسب نفسية بعيدة مازالت تمور بوجدانه، \* يقول:

يحملنى معه.. يحملنى لمساء وردى الشرفات. (٤)

يستخدم اللون الوردى هنا لتجاوبه بين حاستى الشم والبصر ومعهما اللمس ليوحى بالعمق النفسى الذى تسبح فى فضاء مسائه الفتاة، حيث التراسل هنا أحدث الاستغراق والإشباع النفسى للمتلقى فى أكبر قدر من حواسه المدركة للنص.

ومنذ أول قصائده أعلن عن اعتناقه التراسل كبودليير، فى (أزهار الشر) ثم رامبو فى «الحروف المتحركة» فقال فى أولى قصائده (ورقة إلى القارئ):

تخيلت حتى جعلت العطور ترى، ويشم اهتزاز الصدى. (٥)

لذلك لا غرو أن نجد لديه الصوت له لون أزرق فى (زيتية العينين):

إلى نوافير رمادية تبكى بصوت أزرق أزرق. (٦)

### \* فى ترتيب ورود الألوان لدى نزار قبانى..

إن نزار قبانى أدرك ما للون من طاقة إيحائية وقيمة دلالية فى بنية الصورة الشعرية، فما برح يجمعها من كل الأشياء حوله حتى تلك التى رآها فى طفولته فقال: «كل الأشياء التى لعبت فيها فى طفولتى تحولت إلى بساتين من الألوان والخطوط والتشكيلات الشعرية». (٧) وقد ركز نزار فى تلوين صورته على الألوان الواضحة الصريحة الجريئة الفاقعة لذلك كان ترتيب الألوان -

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج٢/ ٥٠٧.

(٢) نفسه - ص ١٧٧.

(٣) نزار قبانى: قصتى مع الشعر - ص ٣١.

\* انظر: د. أحمد عبد الحميد رسمايل: عبدالله البردوني.. حياته وشعره - ص ٣٠٥ - (بتصرف كبير).

(٤) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج١/ ٢٨٨.

(٥) نفسه - ص ١٦.

(٦) نفسه - ص ٢٨٨.

(٧) نزار قبانى: مجلة (كل الناس): أطول قصيدة اعتراف - حاوره مفيد فوزى - عدد يونيو ١٩٩٥.



حسب كثافة ورودها - لديه: الأحمر، فالأخضر، فالأزرق، فالأسود، فالأبيض، فالأصفر، مستولداً منها ألواناً ثانوية ومازجاً بينها، فمن الأحمر: الخمرى والقرمزي والشفقي، ومن الأخضر استولد: الفستقي، الزيتي، الكستنائي. ومن الأزرق: السماوي، البنفسجي، ومن الأسود: الأسمر، ومن الأبيض: الأشقر، ومن الأصفر: الذهبي والبرتقالي. كما مزج بين الأبيض والأسود في الرمادي تعبيراً عن مائية الإحساس.

(١) اللون الأحمر: يرمز للدم والنار، ويدل على الثورة، وأهم دلالاته تكون على الجنس والرغبة الشبقية بحيث يعبر « عن رغبة بدائية ويثير كل دلالات النشاط الجنسي وكل أنواع الشهوة ». (١) وقد كثر استخدامه في تشكيل الصورة الشعرية في غزل نزار قباني حتى قيل: « أكثر الألوان تداولاً عند الشاعر نزار قباني هو اللون الأحمر، ذلك أن التجربة الشعرية عنده لا تستطيع فكاً من جاذبية المرأة ». (٢) فمن عناوين قصائده « أحمر الشفاه، بالأحمر فقط » ويقول في قصيدة نهداك:

نهداك تبعا لذة حمراء تشعل لي دمي. (٣)

شفتان مقبرتان، شقهما الهوى في كل شطر أحمر تابوت. (٤)

(٢) اللون الأخضر: يرمز إلى الخصوبة والحياة. (٥) ويدل على التفاؤل وصفاء الذهن والقيم الخالدة، وكانت تنشئة نزار وطفولته خضراء « بيتنا كان من البيوت الدمشقية وارفة الخضرة، الدافقة الماء، وعلى هذا السرير الأخضر المغزول برائحة الورد الدمشقي وغناء العصافير، نطقت كلماتي الأولى ». (٦) ومن عنواناته الدالة (زيتية العينين) و(حبك طير أخضر) ويعنى لديه النضارة والحيوية والتجدد والنمو:

وأقبلت مســــــــــــــــحوبة	يخضر تحتها الحـــــــــجر. (٧)
أراقب أن تأتي كما يرقب	الراعي طلوع الأخضر المقبل. (٨)
كل ما في داخلي غنى وأزهر	كل شيء.. صار أخضر. (٩)
يا صيفي الأخضر.. يا شمس	يا أجمل.. أجمل ألواني. (١٠)

ويجمع بين الأحمر للحب والأخضر للشباب والحيوية:

ما الذي يحدث تحت الماء في جلد تمارا؟

فهنا الأحمر يزداد احمرارا/ وهنا.. الأخضر يزداد اخضراراً. (١١)

(١) أحمد مختار عمر: اللغة واللون، انظر في ذلك دلالات الألوان.

(٢) د. يوسف حسن نوفل: الصورة الشعرية والرمز اللوني - دار المعارف مصر - ط١/١٩٩٥.

(٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج١/٦٩.

(٤) نفسه - ص ٢٥٢.

(٥) د. أحمد مختار عمر: اللغة واللون، انظر فيه دلالات الألوان.

(٦) ماهر حسن فهمي: نزار قباني وعمر بن أبي ربيعة (دراسة في فن الموازنة) - ص ٤٥.

(٧) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج١/١١٤.

(٨) نفسه - ص ٥٣.

(٩) نفسه - ص ٣٩٣.

(١٠) نفسه - ص ٤٠٤.

(١١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج١/٢٢٢.



(٣) اللون الأزرق: يمثل الصفاء، الهدوء والاسترخاء، العمق:

- \* فى مرفأ عينيـك الأزرق شـبـاك بحرى مفتوح. (١)
- \* فى الحجرة الزرقاء.. أحيا أنا بعدك، يا أخت، أصلى الرياش. (٢)
- \* حين عرفنى الله عليك/ وذهب إلى بيته/ فكرت أن أكتب له رسالة على ورق أزرق/ وأضعها فى مغلف أزرق/ وأغسلها بالدمع الأزرق. أبدؤها بعبارة: يا صديقى! (٣)

(٤) اللون الأسود: لون الحزن والبكاء، السرية والغموض، الحب:

- \* الذمـع الأسـود فوقهما يتساقط أنغام بيان. (٤)
- \* والشعر العربى الأسـود كالصيف كشلال الأحزان. (٥)
- \* كم وشوش الحقيبة السـوداء.. عن جواه. (٦)
- \* يا امرأة.. سوداء العينين تساوى عيناها عصرا. (٧)
- \* لو عندى امرأة مثلك أنتِ لكنت هرقلاً أو كسرى. (٧)
- \* مشكلتى مع النقد/ أننى كلما كتبت قصيدة باللون الأسود/ قالوا: إننى نقلتها عن عينيك. (٨)

(٥) اللون الأبيض: لون النقاء، الطهارة، السلام، البراءة:

- \* إننى لا أتحمل ثيابك البيضاء/ وأسنانك البيضاء/ وابتسامتك البيضاء. (٩)
- \* هزنتها من ذراعيها فما انتبعت ناديت: يا قطتى البيضاء.. ياعمري. (١٠)
- \* أنتِ لى رحمة من الله بضاء أحس السلام فى أعتابـك. (١١)
- \* سلام على أرنب أبيض/ ينط على أى شىء يراه/ ويكسر كل إناء يراه. (١٢)
- (٦) اللون الأصفر: لون وجه المحب من تيم ووله، شحوب المرض، الشك والقلق واليأس، العدمية والفناء. وقد ربط نزار - نثريا - بين اللون الأصفر وبين الحزن الغامض الفلسفى العميق كإحساس حضارى «إن الأصفر لون عميق وهادئ ومتحضر، ومن هذا الزواج بين اللون الأصفر وبين نفسى ولد طفل جميل اسمه الحزن». (١٣)
- \* مرحباً يا رداء.. يا صيحة الطيب وصبحت بالرضا.. يا رداء.

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج١/ ٤٧٧.

(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج٢/ ٤٠.

(٣) نفسه - ص ٤٠٣.

(٤) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج١/ ٤٠٣.

(٥) نفسه - ص ٤٤٩.

(٦) نفسه - ص ٢٤٥.

(٧) نفسه - ص ٧٢٩.

(٨) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج٤/ ٢٢٨.

(٩) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج٢/ ٩١٧.

(١٠) نفسه - ص ٢٣١.

(١١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج١/ ٦٣.

(١٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج٥/ ٩٣.

(١٣) نزار قباني: قصتى مع الشعر - ص ١١٣.





يا مريض الخيوط، يا أصفر الهمس	صباحى عليك ورد ومساءً.
من شحوبى غزلت ثوباً أنيقاً	ترتديه عملاقة فرعاً.
أنت نفسى ولون خيطك لونى	وعطورى عطورك السوداء. (١)
* سفنى فى المرفأ.. باكىسة	تتمزق فوق الخليجان.
ومصيرى الأصفر.. حطمنى	حطم فى صدرى إيمانى.
ماذا أعطيك..؟ أجيبينى	قلقى، إلحادى، غثيانى؟ (٢)
* فى الشجر العمارى	فى الأوراق اليابسة الصفراء. (٣)

### (٥) التشكيل الطباعى.. أو التشكيل المكانى وإنتاج المعنى..

إن توقف البحث فى هذه النقطة ليس دراسة بقدر ما هو إشارة عابرة إلى منطقة بكر ومساحة شاغرة على خريطة النقد الأدبى العربى، يرجى مستقبلاً الهبوط فيها واستصلاحها لتفتح طريقاً للصفحة الشعرية - كوسيلة تشكيل للصورة - فى خدمة حقل دلالات النص.. إذ وجدت محاولات متقدمة لبعض الشعراء العرب فى تغيير المنظور البصرى للقصيدة حتى كتبوها على هيئة رسوم وأشكال طيور وأشجار ودوائر ومثلثات ومربعات. فنرى القطعة الشعرية تمضى على النمط الحدائى (الليبرالى) وتوزيعاته الداخلية والخارجية المسرفة فى صوتيتها حيث «تلعب بصرياً فحسب - بطريقة الكتابة - لعبة توزيع التفاعيل على السطور، لتوائم بين المنطوق والمكتوب فى تطابق حسى واضح، فتغيير نمط الكتابة يوظف أساساً لصالح القراءة الخطابية، لا مجرد وهم الحدائى». (٤) فقد يكون نسق الكتابة على نحو تنازلى هابط توازياً مع نسق الصوت السمعى الهابط تدريجياً مع فقد بعض كلماته وحروفه:

كلما ناديته: يا أمير البر والبحر، ويا على الجناب.

سيف إسرائيل فى رقبتنا.. سيف إسرا.. سيف إس. (٥)

فالسطر الثانى يتدرج تنازلياً فى تغييب جزء من الصياغة وجاء وضع النقط متجاوباً مع الغائب الصياغى ليناسب الصوت فالانخفاض ثم السكوت.

لنشر فى البدء أن هذه السمات لم تكن موجودة بالقصيدة القديمة وعرفت بالقصيدة الحديثة، وهذه السمات تشير إلى تغير جذرى تعيشه القصيدة الحديثة يتمثل فى تحولها من قصيدة أذنية مسموعة إلى مرئية مقروءة، «أصبحت تخاطب العين قبل الأذن وربما دون الأذن، حيث خفتت فيها كثير من عناصر الصوت ونشطت عناصر الخط المكتوب، لذلك ركزت على عناصر كتابية مثل علامات الترقيم، حتى نشر بعض المبدعين أعمالهم بخط يدهم». (٦) ومن الملاحظ عناية هؤلاء الشعراء بالمساحات البيضاء أو الفراغات الطباعية التى يتم توظيفها عن وعى بدورها الإنتاجى فى استنطاق النص، من حيث فاعليتها فى تكوين تأثير بصرى نفسى

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج١/١٢٧.

(٢) نفسه - ص ٤٠٤.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج٢/٧٠٥.

(٤) د. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة - ص ٧٢.

(٥) نزار قبانى: الأعمال السياسية الكاملة - ج ٣/٢٧٧.

(٦) د. أحمد درويش: فى النقد التحليلى للقصيدة المعاصرة - ص ١٢٢ (بتصرف كبير).



مشترك. وكأنها «دعوة صريحة للمتلقى أن يشارك فى عملية الإبداع ذاتها لتقدير الغائب الصياغى أو الغائب الدلالى أو الغائب النفسى». (١) إذ إن عملية التشكيل الطباعى حلقة وصل تتوسط المسافة بين عين القارئ ورؤية الشاعر، «إذا أثرنا استخدام بعض القيم الإيحائية فى الشكل الكتابى بحيث يصبح المعول فى تلقى القصيدة على ترتيب الأحرف وأحجامها، ومسافات الفراغ بينها». (٢)

هذا بالنسبة للحديث على مستوى القصيدة، وعندما نقابل ديواناً بالدراسة، سنجد أمامنا ثلاثة سمات حدائية لم تكن موجودة بالقصيدة قديماً: (العنوان: تقليد جديد من سمات القصيدة أو الديوان الحديث، فقديماً اكتفت القصيدة بحمل اسم مبدعها أو المناسبة التى قيلت فيها أو الغرض التى تنتمى إليه أو تنسب إلى قافيتها كسينية البحترى - كتابة القصيدة على مقاطع تصغر وتكبر ثم يتخلل المقاطع أشكال طباعية وغير لفظية كعلامات الترقيم - ثالث هذه السمات يعتبر من الظواهر الطباعية الموهلة فى الحدائى فهو تقليد حدائى، حيث يتقدم الديوان صفحات بها صور فوتوغرافية أو تجريدية). ولكى تتضح صورة التشكيل الطباعى الجديد كوسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية عند نزار قبانى نعرض (لديوان - قصيدة) هو «بلقيس». وهو الديوان الثامن عشر لنزار قبانى وأصدره عام ١٩٨٢، وهو قصيدة مطولة فى رثاء زوجته بلقيس إثر وفاتها فى انفجار السفارة العراقية فى بيروت ١٩٨٢.

- عن العنوان (بلقيس) وهو كلمة مفردة، ويعتبر تلخيصاً للقصيدة. وهو مختزل يثير من الأفكار أكثر مما يرد عليها فى نفس القارئ.

- وعن قيام القصيدة على نظام المقاطع كتقليد حدائى فهى ثمانية وسبعون مقطعاً، كل مقطع يأخذ صفحة طباعية فى الديوان يصغر ويكبر، ويستقل ويتصل بغيره. ويتخلل هذه المقاطع حشد كبير من علامات الترقيم من النقطة والفاصلة وعلامتى الاستفهام والتجيب، وشرطتى الاعتراض، والنقطتان الأفقيتان، والرأسيان بعد فعل القول، ثم الامتداد النقطى كفراغ يتركه الشاعر تعبيراً عن الصمت وما يثيره من دلالات، لكن سنقف عند المقطع الأخير: (وسيعرف الأعراب يوماً.. أنهم قتلوا الرسول.. / قتلوا الرسول.. / ق..ت.. ل.. و.. / ال..ر..س..س.. و..ل..ه..). (٣) نجد فى المقطع هذا التنازل التدريجى فى الصياغة بحيث يصغر كل سطر الذى يسبقه، مع تنازل تدريجى مواز لعلاقة الاتصال بين الكلمات والحروف. يشترك التنازلان الصياغيان ليوازيان هذا التنازل النهائى لصوت الشاعر أو ميله نحو الزوال والخفوت. والنقاط بين الحروف الأخيرة توحى بالتباطؤ والامتداد والانقطاع والتهدج.

- وأخيراً... تتجلى هذه السمات الحدائية الطباعية على ديوان (بلقيس) عندما نجد نزار قبانى يترك أربع صفحات تالية للعنوان تشغلها صور فوتوغرافية له واحدة ولزوجته أخرى ثم لهما معاً أمام تمثال الحرية بباريس ثم الرابعة مع أولادهما زينب وعمر المذكورين فى القصيدة «وحقيقة إن هذا التشكيل يقوم به غير المبدع، لكن الإبداع ارتضاه واعتبره مدخله إلى خطابه الشعرى». (٤) تاركاً لهذه الصفحات الأربع أن تشكل وعى المتلقى على نحو معين لتهيئته

(١) د. محمد عبدالمطلب: قراءات أسلوبية فى الشعر الحديث - ص ٤٦.

(٢) د. محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية - ص ١١.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٨٧/٤.

(٤) د. محمد عبدالمطلب: قراءات أسلوبية فى الشعر الحديث - الهيئة المصرية العامة للكتاب/ ١٩٩٥ - ص ٤٦.



لاستقبال الخطاب فى أفقه المرغوب.  
وبهذا يدور نزار دورته الكاملة فى تشكيل الصورة الشعرية عبر وسائل تقليدية مثل التشبيه، وحديثه مثل الرمز، وحداثته كالصفحة الطباعية.





## المبحث الثالث

## صورة الغزل فى ميزان النقد الحديث

\* فى تعبير الصورة الشعرية عن التجربة الشعرية لدى نزار قبانى:

نزار قبانى - كما قلنا سلفاً - من الشعراء الذين اهتموا اهتماماً بليغاً بتشكيل صورهم، من حيث اعتماده على أهم وسائل تشكيل الصورة، ومن حيث اعتماده أهم عوامل إنجاح التشكيل فى حدائيه الصورة من (عنصر الإبداع والابتكار - التوافق النفسى والشعورى الذى يتجاوب فى جنبات الصورة - الارتباط البيئى والعصرى فى التصوير)، كما نجد بجانب ذلك اعتماده أيضاً عاملين حدائيين مهمين فى إنجاح تشكيل الصورة الشعرية وهما (التعاطف مع الأشياء والموجودات إلى حد التلاحم معها نفسياً، والامتزاج مع الموضوع شعورياً فيما يسمى بالامتزاج بين الذات والموضوع - ثم إضفاء حس العموم والشمول على تجربته الشعرية الخاصة حيث النفاذ من الخاص إلى العام).. وذلك من أجل بعث الإحياءات النفسية فى نفوس القراء وإثارة عواطفهم.. فمن الأمور التى تجعل الصورة قوية أن تكون لها القدرة على إثارة عواطفنا حيث «إن قوة الصورة الشعرية تكمن فى إثارة عواطفنا واستجاباتنا للعاطفة الشعرية». (١) فالعاطفة هي الأساس فى تشكيل الصورة، فلا تعتبر الصورة ناجحة إلا إذا حملت شحنة عاطفية فى كل جزء من أجزائها «فالعاطفة هي التى تهب للحدث تماسكه ووحدته، ولا يعتبر الحدث حدثاً حقاً إلا لأنه يمثل عاطفة». (٢)

إن أهم خاصية تعبيرية فى تشكيل نزار قبانى للصورة الشعرية هي التعاطف مع الأشياء، تعاطف يصل أحياناً إلى حد الامتزاج بها أو الحلول فيها والتفكير من خلالها، فنزار لا يكتفى بخلع الحياة على الشئ غير الحى، ولا يقف عند منح الإنسانية لما ليس بإنسانى ولا يقنع بإقامة مشاركة وجدانية بينه وبين الأشياء، وإنما يتجاوز ذلك كله إلى جعل الشئ يفكر بدلاً منه، ويحس نيابة عنه، ويعبر عما يريد هو أن يومئ إليه:

- شارعنا أنكر تاريخه	والتف بالعقد والجـورب.
شارعنا يمشى على شوقه	يمشى على جرح هوى مرعب.
يمشى بلا وعى ولا غاية	مثلك، يا مبهمة المطلب.
- مدينتى قد ضيعت نفسها	وهاجرت مع الحرير اليمانى.
وودعت تاريخ تاريخها	وضيعت زمانها من زمان.
مدينتى.. لم يبق شئ هنا	لم ينتفض لم يرتعش من حنان.

فنزار قبانى فى هاتين الصورتين عبر عما يختلج نفسه ويهز مشاعره من خلال الشارع والمدينة. فالذى أنكر تاريخه وشمى على شوقه بلا وعى أو غاية هو الشاعر والذى انتفض وارتعش ليست المدينة بل الشاعر، فنزار يعكس أحاسيسه على الأشياء ويسحب مشاعره تجاه حبيبته على كل ما حوله من موجودات عبر توظيفه لخاصية التشخيص توظيفاً خاصاً. على غرار ما جاء فى القرآن الكريم من قوله تعالى: «وسئل القرية التى كنا فيها والعرى التى أقبلنا فيها وإنا لصادقون». (٥) ولا ينكر نزار ذلك بل يصرح بهذا الحل والتمازج مع الأشياء:

(١) سى.دى لويس: الصورة الشعرية - ص ٤٣.

(٢) كروتشه بندقو: المجلد فى الفلسفة - ترجمة د.سامى الدروبي - دار الفكر العربى، القاهرة ١٩٧٤ - ص ٤٧.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١٩/٢٠.

(٤) نفسه - ص ٥٥.

(٥) القرآن الكريم: سورة يوسف - ٨٢.



- ويمنحني ثغرها موعداً  
وأمضى إليها، أنا شهقات  
- يا مطر العينين لا تنقطع  
لا تنقطع ثانية.. إننسى  
فيخضر في شفتيها الصدى.  
القلوع تغازل لون المـدى. (١)  
أنا حنين الطيب للـدورق.  
جوع الربى للأخضر المورق. (٢)

هكذا ينعكس حس الشاعر على كل الوجود، فتتجمع كل الموجودات لتشاركه شعوره وتحس ما يحسه، كل في صورة معينة، حتى تتجمع كل الصور الجزئية الواضح منها والغامض لتوضح صورة شعرية تعبر بصدق عن تجربة الشاعر إذا إن «الشاعر الحق - كما يقول جوبير - هو الذي تمثلي نفسه بالصور الواضحة على حين أن نفوسنا لا توجد فيها الصور إلا متفرقة وغامضة» (٢) والحقيقة أن تعبير الشاعر عن نفسه من خلال الأشياء حوله يعتبر دليلاً على صدق مشاعره التي بدورها تبرز شخصيته بشكل ملموس في الصورة ذلك أن «شخصية الأديب تتجلى أكثر ما تتجلى في صدق تعبيره عن نفسه وعن حقيقة مشاعره». (٤)

كذلك في هذا الصدد يمكن أن تعتبر الخاصية التعبيرية الثانية التي اعتمدها نزار لقاء إنجاح تشكيل صورته هي منح تجربته الشخصية من ملامح العموم والشمول ما يخرج بها من الخاص إلى العام ومن الشخصي إلى الوجودي لكل البشر، وقبلأ قد يرجع تحقق هذه السمة في النص إلى قوة تمثل الشاعر تجربته وتعايشه مع الموضوع أو هو التلاحم بين الذات الشاعرة والموضوع الفني، وليس من المبالغة أن نقول: إن ذات الشاعر والموضوع إنما تكونان الصورة الشعرية، وبقدر انسجام الذات مع الموضوع تكون الصورة الشعرية قوية وأكثر انفعالية؛ لأنه - أي الانسجام - يجعل الشاعر قادراً على أن يبعث شعوره النفسى المسيطر عبر صورته؛ لذلك «نقول بضرورة الشعور المسيطر الذي ينفذ من خلال الصور». (٥) ولنزار قباني قصائد يجد القارئ فيها إحساساً من قبل الشاعر بموضوعه إلى درجة الالتحام والذوبان معه وفيه عبر تلك الإحياء النفسية العميقة التي نلمحها وراء الصورة الظاهرة كقوله حزيناً في «طوق الياسمين»:

ولمحت طوق الياسمين/ في الأرض مكتوم الأنين..  
كالجثة البيضاء/ تدفنه جموع الراقصين.. (٦)

أدى تلاحم الذات الشاعرة «نزار قباني» مع موضوع القصيدة «طوق الياسمين» إلى بعث الشعور النفسى المرجو في نفس المتلقى من الأنين المكتوم إثر الحادثة أو التجربة. وأهم ما يميز الصورة الشعرية في غزل نزار هي تلك الانسيابية في التعبير، والتعويل على إشراك السامعين بتلوين خطابه من خبر إلى استفهام إلى طلب، والتعبير عن عاطفة لا تعقيد فيها ولا تغريب، ومحاولة النفاذ من الخاص إلى العام، حيث «عرف الشاعر كيف يجد في خبرته ما يهم غيره، وما يهم غيره ليس شيئاً أقل من مزاج عنيد يتكون من عناصر أخلاقية وسيكولوجية وميتافيزيقية». (٧) وعمل ذلك يلمح جلياً بقصيدتيه «أحبك.. أحبك.. وهذا تقويعى،

(١) نفسه - ص ٢٤.

(٢) نفسه - ص ٤٢.

(٣) د. أحمد درويش: في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة - ص ١٢٩.

(٤) د. بدوى طبانة: التيارات المعاصرة في النقد الأدبي - مكتبة الأنجلو - ط ٢ - ص ٢٧١.

(٥) د. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية - ص ٢٤٦.

(٦) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١/ ٢٢٥.

(٧) د. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية - ص ١٨٤.





حين أحبك» ويقول فى القصيدتين بالتوالى:

- هل عندك شك أنى حين عثرت عليك..

ملكك مفاتيح الدنيا؟

هل عندك شك أنى حين لمست يديك..

تغير تكوين الدنيا؟

دافنة أنت كرملة البحر.. رائعة أنت كليلة قدر.

من يوم طرقت الباب على.. ابتداء العمر.. (١)

- يتغير - حين أحبك - شكل الكرة الأرضية..

تتلاقى طرق العالم فوق يديك وفوق يدي..

يتغير ترتيب الأفلاك

تتكاثر فى البحر الأسماك

ويسافر قمر فى دورتي الدموية..

تكتشف الشمس أنوثتها.. تضع الأقراط الذهبية

ويهاجر كل النحل إلى سرتك المنسية

وبشارع ما بين النهدين

تتجمع كل المدنية.. (٢)

لا يعز على الناظر فى هذه الأبيات أن يلمح عناصر أخلاقية (طرقت الباب - فوق يديك وفوق يدى) وسيكولوجية خاصة (ابتداء العمر) وميتافيزيقية عامة (ليلة القدر، طرق العالم، شكل الكرة الأرضية) وكيف ربط نزار بين هذه العناصر معاً من ناحية ومع تجربته الشعورية الخاصة من ناحية أخرى حتى استطاع أن يمنحها العموم والشمول ويخرج من الخاص إلى العام عبر صورته؛ ذلك أن «فى بعض الصور توجد الشرارة الأولى لزلزال أرضى قادم أو فلتقل: لزلزال فى النفس البشرية، وبعض الأرواح التى يصيبها هذا الزلزال إصابة حقيقة، تستطيع أن تنقله إلى آلاف الأرواح». (٢) فتكون هذه الصور حساً مشتركاً وشعوراً عاماً يكسب القصيدة ميزة من ميزات فن المسرح وموضوعات الأساطير وهى ميزة العموم والشمول. وهكذا نجد - فى النهاية - أن نزار قبانى حالفه التوفيق - بدرجة كبيرة - فى التعبير صورته الشعرية عن تجاربه الشعورية.

\* مدى ارتباط الصور الشعرية بموضوع القصيدة والخط الشعورى العام:

أهم ما يميز شاعراً مثل نزار قبانى هو ارتباط صورته جزئية وكلية، بموضوع قصيدته والخط الشعورى العام الذى يسربل التجربة الشعورية لها.. فالقصيدة قد تكون صورة واحدة كلية عبر مقطع شعري أو عدة أبيات فتكون بمثابة مشهد سينمائى.. وقد تكون مجموع صور جزئية بمثابة الأحداث فى الفيلم السينمائى متسلسلة ومتراصة فى اتجاه موضوع القصيدة.. وهذه ميزة لأعلى مستويات الشاعرية «ولا يبلغ الشاعر منزلته الصحيحة فى سلم المستويات إلا عندما تتوفر فيه أربعة أمور: الطبع، الرواية، الذكاء، الدربة». (٤) وكثير من قصائد نزار تكون

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج٤/١٨٠.

(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج٢/١٨٧.

(٣) Voir. Gabriel: La poesie Corps et am P.217. Paris 1973.

نقلاً عن د. أحمد درويش: فى النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة - ص ١٢٩.

(٤) انظر: القاضى الجرجانى: الوساطة - تحقيق محمد أبى الفضل وعلى محمد البجاوى - مكتبة عيسى الحلبي -

١٥ - (بتصرف).





فيها « الصورة الكلية تنصب على التجربة الشعرية كلها، فتعدها صورة واحدة متماسكة ذات أجزاء متناسقة تقوم فيها الصور الكلية للتجربة بدور الموضوع في القصة والمسرحية وتقوم فيها الصور الجزئية بدور الأحداث المؤدية إلى قمة الموضوع، وكما أن الأحداث لابد أن تأتي متتابعة وفق منطق فني، فكذلك لابد أن تتأذر الصور الجزئية وفق هذا المنطق». (١) وعلى هذا يمكن أن تتأذر الصور الجزئية المتناسقة لدى نزار إلى الارتفاع بالصورة إلى القمة في:

ومهما أحاطت بي العاشقات/ شعرت بأنى فى ورطة.  
فلا أنا أعرف ماذا أريد/ ولا الشعر يعرف ماذا يريد. (٢)

وفى قوله بقصيدة (مكابرة):

ترانى أحببك؟ لا أعلمُ  
وإن كان حبي افتراضاً لماذا  
وحار الجواب بحنجرتى  
سؤال يحيط به المبهمُ.  
إذا لحت طاش برأسى الدمُ؟  
وجف النداء، ومات الفمُ. (٣)

فسؤال المعرفة هو الصورة الكبيرة، وتدخلها مجموعة صور جزئية من الوحدة فى البيت الأول وفى البيت الثانى.. هكذا نلمح بالمقطع الشعور المتدفق وتداعى الشاعر حيث جاءت الصور الجزئية متناسقة؛ مما رفع النص إلى درجة القبول الحسن ذلك أن « الصور المتجاورة حين تفقد عنصر التناسق بينها، مكتفية بجمال كل صورة على حدة فإنها تهوى بالعمل الأدبى إلى قاع الاضطراب النفسى، وتكون لفظية لارصيد لها من الشعور». (٤) وهذا ما لا نجده فى هذه الموتيقة أو فى غيرها عند نزار قباني فيحمد « لنزار أنه لم يفتتن افتتاحاً كبيراً بتكديس الصور وتوليد بعضها من بعض، دون أن يكون فى القصيدة خط شعورى أو فكرى». (٥) يحكم منطق الأبيات والصور إذ إنه من البدء يؤمن بمنطقية الصور فقال: «أنا مع الصور المنطقية رغم كونى شاعراً». (٦) لذلك كان نزار فى تشكيل صورته يقلب الإحساس على أكثر من وجهه وبأكثر من عبارة حتى تتحقق منطقية الربط بين صورته وموضوعه.

ويقلب فى استخدام عباراته التركيبية وأدواته الفنية، وليس من الضرورى أن تتنوع الأداة الفنية كثيراً، لكن من الضرورى أن يتنوع استخدام الأداة حسب الموقف والبناء، ونزار يوفق - غالباً - فى استخدام وتوظيف أدواته فى تشكيل الصورة، ثم تأتى التركيبات اللفوية لتساعد الصورة فى حفر مسارها الشعورى وإيجاد تأثيرها النفسى، وليس ذلك ببعيد عن عين القارئ لقصيدة (جسمك خارطتى) :

أشعر بالخوف من المجهول.. فأوينى/ أشعر بالخوف من الظلماء.. فضمينى.  
أشعر بالبرد.. فغطينى/ احكى لى قصصاً للأطفال.. غنينى.. (٧)

علنا نسمع صوتاً واحداً قادماً من اتجاه واحد، صوت عاشق يصيح بكل قوته تجاه معشوقته، لذلك فإن النغمة السائدة هى نغمة فعل الأمر، للمخاطبة (أوينى، ضمينى، غطينى، غنينى).

(١) د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث - ص ٤٤٢.

(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٥/ ٢١.

(٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١/ ٢٢.

(٤) سيد قطب: النقد الأدبى (أصوله ومناهجه) - دار الفكر العربى ١٩٤٧ - ص ٣٥.

(٥) د. على عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة - ص ١٠٥.

(٦) نزار قباني: أخبار الخليج - جريدة بحرينية - الأحد ١٩٩٦/٩/١ - ص ١٣.

(٧) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٢/ ٢٩.



لذلك فإن النغمة السائدة هي نغمة فعل الأمر، للمخاطبة (أوينى، ضمينى، غطينى، غنينى).  
والأبيات خمسة، خواتيم الثلاثة الأولى فعل أمر، ومفاتيح الأخيرين أمر. وكلها نغمة واحدة تحت  
على الحركة تبعاً لمناخ التجربة والشعور العام لصورة الخوف، غير أن الفكرة التى يدور حولها  
الشاعر - وإن كانت جيدة - لا تكفى وحدها لبناء صورة شعرية جيدة «فإن الأمر متوقف على  
مدى نفاذ التوتر الانفعالى أو العاطفة الشعرية التى توحد بين الصور والأفكار» (١) وفى إطار  
هذه الوظيفة تصعد الشعرية بصاحبها إلى آفاق النشوة بتحويلات الوجود ومفرداته من مجهول  
وظلماء وبرد فى إطار من الصور المركبة فى النص.

ونزار قبانى لقاء تحقيق الارتباط والتوافق بين صوره وموضوع قصيدته أو تجربته  
الشعورية نلمح لديه ملمحين فى تشكيل صوره هما: (المنطقية التركيبية، الدهشة ومصادمة  
الواقع):

(١) قام تشكيل الصورة لديه على ما يمكن أن يطلق عليه (المصاحبات اللغوية) وهى تعنى  
«ميل بعض الألفاظ إلى اصطحاب بعض الألفاظ الأخرى، أى أنها عادة ما ترتبط ببعضها البعض،  
وترى فى نفس المحيط اللغوى وهو ارتباط متبادل» (٢) وفى ذلك يقول عبد القاهر الجرجانى:  
«واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك علمت علماً لا يعترضه الشك أن لا نظم فى الكلم ولا ترتيب  
حتى يعلق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك» (٣) ونرى ذلك  
فى:

أنا الذى أوحى إلى نهديك / أن يخططا لأول انقلاب.  
فى العالم الثالث - يا سيدتى - وأخطر انقلاب.  
أنا الذى بالشعر قد حرضتهما / فقاوما أوامر الخليفة.  
وأطلقا النار على سجانهما، وحطما الأبواب.. (٤)

إن هذه العلاقة الحميمة المشتركة بين جزئيات (يخططا، انقلاب، العالم الثالث، أخطر،  
حرضتهما، فقاوما أوامر الخليفة، أطلقا النار، سجانهما، حطما الأبواب) تؤدى بالصورة كلها إلى  
مسار نفسى واحد يؤكد التجربة الشعرية التى يقوم عليها الموضوع عنوان القصيدة (حكاية  
انقلاب)، فالمفردات متقاربة تكاد تنضام جميعاً تحت حقل دلالى واحد هو الثورة.. وذلك يبرز  
طول نفس وقدرة على تتبع الجزئيات لدى الشاعر الجيد. وعمل هذه السمة (منطقية التركيب)  
مرتبطة بالمستوى الدلالى - كأحد مستويات الأسلوبية فى تحليل النص - الذى يهتم بالمعنى،  
ويدرس الشكل الداخلى للأدب الذى هو «نظام الصور الفنية الصادرة عن طاقة التخيل.. وما  
بينها من صلات تبادلية» (٥) ونلمح الصلة بين الكتابة والحضارة فى صورة الجنس بقصيدة  
(حضارة الكتابة) ..

الورقة البيضاء / جسد.. / وعلى الشاعر الذى يريد  
أن يمارس الحب معها.. / أن يكون على مستواها الحضارى.. (٦)

(١) د. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية - ص ٢٤٥.

(٢) د. محمد عزام: التحليل الألسنى للأدب - ص ١٥٩.

(٣) عبد القاهر الجرجانى: دلائل الإعجاز - ص ٥٥.

(٤) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٣٩/٥.

(٥) د. محمد عزام: التحليل الألسنى للأدب - ص ١٢٠.

(٦) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٢٨٦/٥.





إن القصيدة من خلال هاتين الصورتين (الكتابة والجنس) يكتمل بناؤها الصغير، وعلى هذا النحو تبدو الصورة (حضارة الكتابة) هنا دائرة رشيقة ذات وسط، تسبقه بداية دافعة إليه، وتليه نهاية تسعى إليها الجزئيات. ذلك إذا اعتبرنا أن الصور الشعرية تقوم في ذاتها على ما يمكن أن نسميه جملاً أو تراكيب شعرية حيث إن المستوى التركيبى فى التحليل الأسلوبى يهتم « بدراسة تراكيب معينة، تنطلق من الظواهر اللغوية للكشف عن القوانين الداخلية التى تساهم فى ضبط الممارسة الكلامية، من حيث التسلسل والتناسق بين أجزاء الكلام ». (١)

(ب) صور الدهشة: نشير هنا إلى غزل نزار من حيث صورته غير العادية أو غير المتوقعة عبر انحرافات تعبيرية تصدم الواقع فى توقعه « فحقيقة الشعرية أن تصدم هذا التوقع ». (٢) لذلك قال نزار تحت عنوان (تحرش):

(إذا لم تستطع أن تكون مدهشاً/ فإياك .. أن تتحرش بورقة الكتابة). (٣)

وتقوم صور الدهشة فى بنائها على فكرة (المجازة) للمألوف، بمعنى اللجوء إلى تصور خط محورى يمثل المعدل العادى للاستخدام اللغوى، وتخلق هذه الانحرافات الدهشة عند المتلقى بانزياحها عن الخط الافتراضى للمتوقع، ولا غرو فى ذلك إذا عرفنا « أن الصورة تمرد على كل تعبير ». (٤) ولنقرأ هذه الصورة: « التنصت على الله »:

ذهب الشاعر يوماً إلى الله..

يشكو له ما يعانيه من أجهزة القمع..

نظر الله تحت كرسية السماوى/ وقال له: يا ولدى/ هل أغلقت الباب جيداً؟. (٥)

وشجعت نهديك فاستكبرا على الله.. حتى.. فلم يسجدا. (٦)

ولا يبقى للبحث أمام صدمة التصوير ودهشة تشكيكه لدى نزار إلا أن يشير إلى تأثر نزار قبانى بالوجودية فى الشعر عبر تجديفه الفنى فى المقدسات، حتى غدا ذلك سمة فى شعره.

\* حسية عناصر تشكيل الصورة فى غزليات نزار قبانى..

إن المعين الذى امتاح منه نزار صورته، وهو عالم المرأة، أضفى على صورته شيئاً من الحسية المادية، ولسنا نجد الشاعر من إنسانيته وحسيته، فلقد أحب الشيخ محيى الدين بن عربى الأندلسى ابنة صديق له هو الشيخ مكين الدين أبى شجاع، ثم لقب حبيبته بعين الشمس والبهاء وهو لقب حسى، ثم كتب فيها ترجمان الأشواق. (٧) لذلك البحث يسلم بأهمية وجود الحسية فى الصورة بل بوجود الجنس فى نفس مبدعها، فللنفس أن تتأثر بالجمال وتستجيب للجاذبية، فحين طمحت النفس المصرية - بالحس - إلى العالم الآخر حملت معها إلى القبر الذات والشهوات، فالتعلق بالوجود الحسى مغروز فى النفس الإنسانية والذى أعطى الصورة فاعليتها ليس وجودها كصورة بقدر كونها تجسيدا لمعالم إنسانية، فالحسيات أقرب إلى ذهن الإنسانى

(١) د. محمد عزام: التحليل الألسنى للأدب - ص ١٤٦.

(٢) د. محمد عبدالمطلب: الشاعر والتجربة (شهادات) - المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة - ط ١/٢٠٠٢ - ص ٢٢.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٥/٢٨٦.

(٤) د. محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعرى - ص ١٦٦.

(٥) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٥/٢٨٨.

(٦) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١/٢٥.

(٧) انظر: د. يوسف حسن نوفل: الصورة الشعرية واستيحاء اللون - ص ١٠٠.

(٨) رينيه ويلك: أوستن وراين: نظرية الأدب - ص ٢٤١.

(٩) د. شفيق السيد: التعبير البياني - ص ١٢٢.





من المجردات وذلك لما لها من تشكيل بصرى وحركى ملموس «وتأتى فاعلية الصورة من كونها بقية أو تمثيلاً للإحساس». (٨) على غرار ما هو معلوم من «اثتناس النفس بالمحسوسات». (٩) وقد وجدنا غزل نزار يكاد يخلو - إلا فى القليل - من التجريد بوصفه وسيلة من وسائل تشكيل الصورة، هذا ما يجعل البحث يؤكد أن عالم نزار التصويرى أقرب إلى عالم المحسوسات منه إلى المجردات التى يدركها الذهن أكثر من الحواس، فقد برزت لديه الصور المحسوسة من بصرية وبسمية ولمسية وذوقية وشمية، وقد يرجع ذلك إلى «العصر الذى عاش فيه نزار، وسماته المادية وهيمنة الجوانب الحسية فى تصوير الجمال، خاصة جمال المرأة، على الجوانب المعنوية». (١) فالصورة الأدبية لدى نزار قريبة التناول يلجأ فى رسمها إلى الإبراز الحسى، فالمحسوسات همه ووعيه، وهى الإطار الفنى غير المعقد، ينسجها الشاعر بأروع العناصر الشعورية والانفعالية والتعبيرية، وليس من شك أننا واجدون لديه تغليب الحس على الإدراك فى تصويراته وتشبيهاته وهذا من عوامل قوة صورته، فقد رأى الناقد الدكتور صلاح فضل أن التشبيه لا يمكن أن يعتبر صورة «إلا إذا عبر عن خواص محسوسة تؤدى إلى تعديل رؤية الأشياء». (٢) وقد أدركت البلاغة العربية قديماً ما للجانب الحسى فى الصورة من أهمية فى التوصيل إلى الجانب النفسى والشعورى الذى يهدف إليه الشاعر. (٣) ذلك «لأن ذهن السامع العربى تعود النفاذ فى الصورة الحسية إلى دلالتها النفسية». (٤)

ففى غزل نزار نجد التصوير الحسى، حيث قامت المرأة فيه بدور العوامل الحسية الخارجية المهيجة للانفعال، إذ رأى نزار فيها الطاقة الجمالية فى هذا الوجود، فأخذ من ثم يتغنى بالجمال الحسى الكامن فيها على اعتبار أنه النموذج الأمثل للمثيرات الحسية، تسلفت المرأة إلى حواسه فأمن بها كحل لمشكلة الحياة بصدد مواجهته للوجود كفرد.. فعبر من خلالها عن نفسه، عبر عن الجوهرى فى حياة الإنسان من خلال العرضى، عن المطلق من خلال المحدود، عن الوجود والعدم من خلال المرأة والحب.. أى التعبير بالسطحى عن العميق.. «وبهذه التوافه عبر الموهوبون من الأدباء عن أكبر المشاعر، وموضع الإعجاز هو أن تقول الأشياء الكبيرة بألفاظ صغيرة، وجميع المثقفين فى حقائق الفن يعلمون أن إثارة الإحساسات القوية لا يمكن أن تكون بغير فتات الحياة». (٥) وقد أدرك نزار أن الحياة تعبر عن نفسها فى الإنسان من خلال الجنس فاندفع فى مغامراته، شعراً معجوناً بالرغبة والشهوة والشبق «متخذاً من الحسية الجمالية - الممثلة فى المرأة - مطلقة الجمالى. فاستطاع أن يؤكد نفسه على الذوق العربى شاعراً يعبد الجمال فى صورته الحسية، وأن يؤكد أنه شاعر الحسية الجمالية المتألق». (٦) وبالرغم من ذلك تجد لديه بعض الصور التى تنزع إلى التجريد لكنها صور صريحة يتنازعها الفهم والإيحاء من خلال الرمز «فالرمز لا يستلزم دائماً أن يكون الشعر أو القصة عالماً من التفكير الذهنى المجرد، ولا يعني أن يفقد الشعر عناصر المواجهة المادية العينية». (٧)

(١) السعيد الورقى: لغة الشعر العربى الحديث - ص ٢٨٤.

(٢) د. صلاح فضل: علم الأسلوب (مبادئه وأجراءاته) - ص ٢٧٠.

(٣) انظر عبد القاهر الجرجانى: دلائل الإعجاز - ص ٢٤٥، ٢٦٦.

(٤) عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة - ص ٢١.

(٥) د. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية - ص ٢١١.

(٦) د. السعيد الورقى: لغة الشعر العربى الحديث - ص ٤١٢.

(٧) د. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية - ص ٢٢٤.



## \* بعض عيوب الصورة عند نزار قباني..

الوظيفة الأساسية للصورة الشعرية هي تصوير العالم الداخلى (الشعورى) لنفس الشاعر من خلال معطيات العالم الخارجى (المادى) المحسوس للوجود، ولا ينبغى الوقوف عند تسجيل الجوانب الحسية لهذه المعطيات دون تصوير ما تثيره هذه المعطيات الحسية فى النفس من مشاعر عند المتلقى لتبرز الواقع النفسى عند المبدع إذ «لا يصح بحال الوقوف عند التشابه الحسى بين الأشياء من مرئيات ومسموعات أو غيرها دون ربط التشابه بالشعور المسيطر على الشاعر فى نقل تجربته». (١) وقد وجدنا كيف كان تناسق عناصر الصورة لدى نزار قباني أمراً جلياً، وكذلك ارتباطها العصرى والنفسى والمنطقى «غير أن نزار قباني فى كثير من صوره الشعرية يعتمد على الرصد الخارجى للصورة دون التغلغل فيما وراء التشابه الحسى». (٢) مثل التشكيل باللون فى هذه الصورة (وصف القهوة باللون الأسود) وهى سوداء فى الواقع:

فى أصغر مقهى نشرب منه مساءً.. قهوتنا السوداء. (٣)

وقد لا يجد البحث بداً من الاختلاف مع هذا الرأى؛ لأن اللون الأسود فى هذه الصورة أضاف جديداً من معان ومشاعر فى التجربة (تجربة الحنين إلى الوطن). حيث يعرف عن أهل الشام أنهم يفلون القهوة حتى تسود، ويسمون لها «كمال قال»، لذلك فالتصوير باللون الأسود هنا يجسد نوعاً من الحالات الشعورية وهو الحنين لوطن القهوة السوداء (بلاد الشام).

لكن فى قصائد أخرى نجد الصورة لديه قائمة على المشابهة الحسية فقط، ولا نجد فيها إحساساً عميقاً بجواهر الأشياء يثير شعوراً نفسياً لدى القارئ، وذلك مثل قصيدة (الصفائر السود) حيث يشبه الشعر بشلال ضوء فى الانحدار واللمعان، وبالسنابل فى الطول، وبالمساء فى السمرة، ولا نجد وراء هذه الصور حالة نفسية صادقة:

يا شـعرها على يدي شلال ضوء أسود.  
ألمه.. ألمه.. سنابلا لم تحصدي.  
لا تربطيه واجعلى على المساء مقعدى. (٤)

وهذه الصور تفتقد قيمتها؛ إذ لا يرى البحث أنها تنحدر عن حالة نفسية ولا تنشأ عن باعث بالذات بل أنها «تتعاقب وتتجمع بدون أن نحس فيها تلك النغمة الصادقة التى تأتى من القلب لتنفذ إلى القلب». (٥)

وفى قصيدة أخرى يشبه الشفة بالورقة فى النداء، وبالفستقة فى الانشقاق وهى تشبيهات لا تتجاوز الظاهرة البصرية إلى ما وراءها من شعور نفسى:

منضمة، مزقزقة مبلولة كالورقة.  
سبحانه من شفقها كما تشق الفستقة. (٦)

وفى مثل هذه الصور السطحية يحضرنى أو أقول فى شعر نزار ما قاله العقاد فى شعر

(١) د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث - ص ٤١٩.

(٢) د. على عشرى زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة - ص ١٠٦.

(٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١/ ٢٤٥.

(٤) نفسه - ص ١١٠.

(٥) د. بدوى طهانة: التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى - مكتبة الأنجلو - ط ٢ - ص ٢٧٠.

(٦) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١/ ١٤١.



يشبه الأقوى بالأضعف، المحسوس (الشفة) بالمجرد (الفكرة) وكان ينبغي العكس تصوير المجرد بالمحسوس ليقربه إلى الرؤية البصرية:

نافورة صادحة وفكرة محلقة. (٢)

كذلك تشبيه الحلمة بالكلمة فى:

يا كلمة مهموسة مكتوبة بنور. (٣)

وهناك صور شعرية يعوزها الانسجام والتناسق، ويعيبها التناقض وعدم تجانس طرفيها، مثل تشبيه الفم وهو الصغير باللوحة وهى الكبيرة، وقد درج الفن على تشبيه الأفواه بالصور الصغيرة والتماس لها ما دق من الأشياء:

فى وجهها يدور.. كالبرعم بمثله الأحلام لم تحلم.

كلوحة ناجحة.. لونها آثار حتى حائط المرسوم. (٤)

فهذه الصورة تكشف عن اضطراب وتباعد شعورى، جعل البعض يتهم نزار قبانى بالسطحية وعدم مصداقية التجربة الشعرية؛ لأنها جمعت بين نقيضين (الصغر، والكبر). لذلك يرى البحث هذا الرأى فى مثل هذه الصور النادرة التى بدت ضعيفة - إلى حد ما - فى بنائها الفنى.. لكن البحث - يكاد - يزعم أن الصورة - عامة - فى الشعر الغزلى عند نزار قبانى تشكلت فى قدر كبير من الانسجام والتناسق والتجانس بين طرفيها، والارتباط العصري والنفسى والمنطقى بين عناصرها، مما جعلها تتمتع بغير قليل من العمق الفنى، وتعكس بغير تكلف مصداقية شعرية.

(١) عباس محمود العقاد، إبراهيم مبد القادر المازنى: الديوان فى النقد والأدب - ج١ - ط١ - أبريل ١٩٢١ - ص ١٧.

(٢) نزار قبانى. الأعمال الشعرية الكاملة - ج١/١٤١.

(٣) نفسه - ص ١٢٩.

(٤) نفسه - ص ٥٨.





## الفصل الرابع الموسيقى الشعرية

- ١- المبحث الأول: موسيقى الشعر..
- ٢- المبحث الثاني: البحور والأوزان..
- ٣- المبحث الثالث: دلالات القافية وخصائصها..



## فى موسيقى الشعر...

إننا نقرأ العمل الأدبى ولا ندرى من أى طريق يمكن إدراك أو وصف عنصر الجمال أو الإبداع فى هذا العمل بطريقة مباشرة أو محددة.. ولكن نشعر فقط بهذا الجمال عن طريق ألفاظه وما فى تركيب أصواتها من جرس وطنين يكونان موسيقى منتظمة قادرة على مداعبة الأذن.. مما دفع النقاد إلى الدراسة الصوتية للشعر لأنه فى نظرهم مجموعة أصوات، وعن طريق دراسة الصوت وخواصه انتقلوا إلى موسيقى الشعر، إذ «للشعر نواح عدة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام فى توالى المقاطع، وتردد بعضها بعد قدر معين منها، وكل هذا ما نسميه بموسيقى الشعر». (١) خاصة إذا عرفنا أن «جهاز النطق الإنسانى أداة موسيقية وافية». (٢) وأن اللغة العربية «لغة مقبولة فى السمع يستريح إليها السامع كما يستريح إلى النظم المرتل والكلم الموزون». (٣) لذلك فالموسيقى أصل من أصول هذه اللغة، بل إن اللغة كأصوات هى فرع لنغم موسيقى عام «وليس فى هذا كبير مبالغة، فقد يحدث أن نستمتع إلى مقطوعة شعرية من لغة لا نعرفها فنطرب طرباً غير متكلف لإيقاعها وموسيقاها وربما نستنبط جانباً من دلالتها». (٤) وقد تسبق الهيئة الموسيقية ألفاظ القصيدة إلى ذهن الشاعر بل «فى الأعم تسبق إلى ذهن الشاعر هيئة الجملة ثم تتبعها الكلمات». (٥).

وإذا كان «الشعر وعاء التجربة النفسية الكاملة». (٦) فإن «الموسيقا هى وعاء الشعر». (٧) فالموسيقى هى الخاصية الأولى للشعر إذ «لا يسمع لفظ الشعر إلا انصرف ذهن أول ما ينصرف إلى موسيقاه». (٨) فالإيقاع الموسيقى يعتبر أساس الإبداع الشعري فثمة «ارتباط عضوى بين الشعر وموسيقاه». (٩) حتى ليكن أن نقول: الشعر هو الموسيقى «فليس الشعر فى الحقيقة إلا كلاماً موسيقياً». (١٠) فالإيقاع فى النص يخدم باقى عناصره البنائية «فإذا كان فى الشعر عنصر لابد من الانطلاق منه والرجوع إليه فإنما هو عنصر الموسيقى، يكون ذلك بالاحتكام إليه، خاصة حيث تتعطل قاعدة نحوية أو تضعف بنية صرفية، أو تغمض وجهة دلالية». (١١) فالبنية الإيقاعية هى أوضح المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتى «فبيت الشعر هو قبل كل شئ شكل صوتى متكرر». (١٢) لذلك كانت أكثر محاولات تذوق الشعر عن طريق علم الأصوات حيث دراسة الشعر من حيث النبر، والامتداد أو المدى الزمنى، والارتفاع والانخفاض، والجرس أو الطنين إذ «لكل حرف من الحروف الصامته Con-sonne جرس Timbre خاص». (١٣).

فالشعر لحن جميل ومن أقدم تعريفاته أنه «قول موزون مقفى». (١٤) والوزن أو الإيقاع ربط

(١) د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر - ص ٨.

(٢)، (٣) عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة - ص ١٦، ٢٨.

(٤) د. صلاح رزق: أدبية النص - ص ٢٢١.

(٥) سارتر: ما الأدب - ص ٨.

(٦) د. يوسف عز الدين: التجديد فى الشعر الحديث - ص ٧٥.

(٧) د. النعمان القاضى ود. وحيد الجمل: موسيقا الشعر العربى - دار الثقافة للطباعة والنشر - ١٩٨٠ - ص ٥.

(٨) د. عبدالواحد علام: اتجاهات نقد الشعر - ص ١٥.

(٩) د. رجاء عياد: الشعر والنغم - ص ٩.

(١٠) د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر - ص ١٧.

(١١) محمد الهادى الطرابلسى: خصائص الأسلوب فى الشوقيات - ص ١٩.

(١٢) د. صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى - ص ٢٦.

(١٣) د. برونز نائل خانلرى: حول وزن الشعر - المجلس الأعلى للثقافة - ص ١٣٦.

(١٤) قدامة بن جعفر: نقد الشعر - شرح محمد عيسى منون - المطبعة الميمنية القاهرة ١٩٣٤ - ص ١٣.



الشعر بفنون أخرى « فالشعر منذ نشأته الطبيعية مرتبط بفنّين آخرين، فن الرقص وفن الموسيقى ». (١) وعند النظر بالإجمال إلى الشعر من حيث عناصر بنائه فإنه يجعل الصوت والصورة أساسيه، وإذا كان الضوء أو اللون أو الصورة هي التشكيل المكاني للقصيدة فإن الإيقاع أو الموسيقى أو الصوت هو التشكيل الزماني لها « فالصوت نبض قلب القصيدة، بل هو جهاز تنظيم نبضاتها، والصوت في الشعر نقصد به الإيقاع، ومن ثم كان في الشعر إلزام، تخلو القصيدة من الصورة ولكن لا قصيدة تخلو من الإيقاع. كل شعر إيقاع ولكن ليس كل شعر صورة ». (٢) حتى فيما يسمى بقصيدة النثر، والتي قيل فيها: إنها حطمت آخر معاقل القصيدة العمودية وهو الإيقاع، فإننا أيضاً لا نعدم فيها إيقاعاً داخلياً يدب أو يسرى في حنايا الحروف وصفات الأصوات اللغوية.

فبالأسلوب واللغة والصورة عناصر قادرة على خلق النص وإبراز دلالاته لكن الإيقاع يعمق هذه الدلالة، فالشعر « تصبح فيه اللغة مع الإيقاع قادرة على خلق دلالات أعمق ». (٣) إذ لو فرطنا عقد بيت من الشعر وجعلناه نثراً لتغير معناه ودلالاته مثل قول نزار قباني: « فأنا نفخت النار فيك/ وكنت قبلي زمهريرا.. لو قلنا بدلاً من ذلك: فأنا نفخت النار فيك وكنت زمهريراً قبلي، لما تلت الجملة من ناحية الانسجام الموسيقي ». (٤)

إذا كانت كل وسائل تشكيل النص الشعري من أسلوب ولغة وصورة تكونت كلها لقاء تحقيق الصدق الشعري للتجربة فإن هذا الصدق « لا يبدو كاملاً في الشعر إلا إذا اكتمل فيه الإيقاع الموسيقي ». (٥) حيث إن التشكيل الموسيقي يعتبر أهم الوسائل في تهيئة المتلقى نفسياً لاستيعاب دلالة النص « فاعتماد كل جزء موسيقي على الأجزاء الأخرى: هو النتيجة الطبيعية لنوع من التهيؤ النفسى ». (٦) ثم في النهاية تقوم الموسيقى بعملية تجميع لكل العناصر المشتركة في إنتاج الدلالة في النص وفي تحقيق الأثر النفسى في المتلقى « لأنها تُولف العناصر لتتمكن من القيام بدورها في تأثير موحد ». (٧) فالنص دون موسيقى غير ذي فائدة إذ « لن تجدى الكلمات تأثيراً دون موسيقى الشعر، رغم أن كل الكلمات فيها قدر من النغم ». (٨)

بالأحرى.. يمكن لنا أن نقول: إن الشعر والموسيقى أول ثنائية في تاريخ الحضارات، فالعلاقة بين النغم والكلام علاقة قديمة، فقد أحس الإنسان بالقدرة على تذكر الموزون وترديده دون إرهاق للذاكرة « وقد علل مؤرخو الأدب العربي كثرة ماروي لنا من أشعار القدماء العرب إذا قيس بما روى من نثرهم، بأن حفظ الشعر وتذكره أيسر وأهون، ولعل السر في هذا هو ما في الشعر من انسجام المقاطع ». (٩) ففكرة الإيقاع Rythme هي الفكرة الغالبة على جنس الشعر « فإن تطور الشعر العربي قد ارتبط ارتباطاً وثيقاً بمنظور المرحلة للإيقاع ». (١٠)

(١) د. محمد النويهي: قضية الشعر الجديد - دار الفكر مكتبة الخانجي - ط ١٩٧١/٢ - ص ٢٧.

(٢) د. محمد العبد: مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي) الإصدار الثالث - ربيع وصيف ٢٠٠٢ عدد ٦٢ - ص ١٢٦.

(٣) انظر: د. طه وادي: شعر ناجي.. الموقف والأداة - ص ٧١.

(٤) ماهر حسن فهمي: نزار قباني وعمر بن أبي ربيعة - ص ١٢٨.

(٥) أ. سيد قطب: كتب وشخصيات - دار الشروق - ط ١٩٨١/٢ - ص ٤٧.

(٦) د. شكرى عياد: موسيقى الشعر العربي - دار المعرفة - ط ١٩٨١/١ - ص ١٤٢.

(٧) د. محمد حسن عبدالله: الصورة والبناء الشعري - ص ١٨٧.

(٨) د. أحمد عبده إسماعيل: عبدالله البردوني: حياته وشعره - ص ٢٧٢.

(٩) د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر - ص ١٢.

(١٠) د. محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩٥ - ص ٢٢.





عله من نافلة القول هنا أن لفظ الإيقاع فى الأصل من مصطلحات علم الموسيقى، لا من مصطلحات علم اللغة أو علم الشعر والعروض بصفة خاصة. والإيقاع طاقة واسعة عامة تشمل كل ضروب الكلام، والوزن فرع خاص بالشعر؛ لأن الإيقاع موجود فى الشعر والنثر. فالإيقاع «ظاهرة صوتية أعم من الوزن فى الكلام المنظوم». (١) وفى اصطلاح الشعر هو عبارة عن هذا القرار الموسيقى الذى «يتولد من توالى الأصوات الساكنة والمتحركة على نحو خاص، بحيث ينشأ عن هذا التوالى وحدة أساسية هى التفعيلة، التى تتردد على مدى البيت، ومن تردها ينشأ الإيقاع». (٢) والشعر العربى بهذا الإيقاع يبدو كالسيمفونية المتكاملة المحتوى، فيها نغمة التكوين ولحن المحتوى «ومتى تمكن الشاعر من الوصول إلى الوحدة الفنية بالانسجام الموسيقى، فقد وفق كما يوفق الموسيقى فى قطعتة». (٣) لذلك «يقول شاعرنا فى تصدير ديوانه الجميل (طفولة نهد) الذى يمثل فى كل صفحة من صفحاته وفى مظهره آيات من الرشاقة النثرية الساحرة: (إن الشعر هو كهرة جميلة لا تعمر طويلاً تكون النفس خلالها - بجميع عناصرها من عاطفة وخيال وذاكرة وغريزة - مسرلة بالموسيقى، ومتى اكتست الهنيهة النفسية ريش النغم كان الشعر». (٤) لذلك لا جناح علينا إذ تخيلنا أن الإيقاع بالنسبة «للعمل الشعري يمكن أن يقارن - فى أهميته ومنهجيته معاً - بطريقة الموسيقى فى تلحينها لنص أغنية». (٥) أو أن «الإيقاع الشعري يماثل الإيقاع فى الموسيقى». (٦)

(١) محمد الهادى الطرابلسى: فى مفهوم الإيقاع - حوليات الجامعة التونسية - ١٩٩١ - ص ٢٢.

(٢) د. محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية - ص ٤٤.

(٣) د. يوسف عز الدين: التجديد فى الشعر الحديث - ص ٧٦.

(٤) أحمد زكى أبو شادى: شعراء العرب المعاصرون - ص ١٨٤.

(٥) ل. أ. تيموفيف: أسس نظرية الأدب - موسكو ١٩٧١ - ص ٢٧١.

(٦) د. محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية - ص ٢٠.



## المبحث الأول موسيقى الشعر لدى نزار قباني

\* في الموسيقى الخارجية والداخلية..

الإيقاع في الشعر العربي نوعان: (داخلي وخارجي). والإيقاع الخارجي: يقصد به أوزان الشعر وعروضه فيما يسمى بإيقاع الإطار، أما الإيقاع الداخلي: فهو تلك الموسيقى الداخلية المتولدة من علاقات الكلمات والأصوات داخل النص، حيث قامت دراسات حديثة في دراسة الإيقاع العربي بالارتكاز على علم اللغة الصوتي واللسانيات - مثل الدراسات الغربية - من أجل اكتشاف عناصر أخرى في إيقاع الشعر غير تلك التي عرفها علم العروض العربي القديم، وتوصلت إلى أن إيقاع الشعر العربي إما أن يكون «كمياً يعتمد على توالي المقاطع، أو كيفياً يعتمد على توالي النبر والارتكاز». (١) وبين هذه الثنائية الموسيقية من الداخل والخارج يحاول الشاعر أن يوافق في نصه حتى تتحقق شعرية الإيقاع «فدرجات الإيقاع تشمل المستوى الصوتي الخارجي، المتمثل في الأوزان العروضية بأنماطها المألوفة والمستحدثة، ومدى انتشار القوافي ونظام تبادلها ومسافاتهما، وتوزيع الحزم الصوتية ودرجات تموجها وعلاقاتها، كما تشمل عادة ما يسمى بالإيقاع الداخلي المرتبط بالنظام الهرموني الكامل للنص الشعري» (٢). فالموسيقى الخارجية «من شأنها أن تفرز في أعلى مستوياتها سطحا متشكلاً ناجزاً وخارجياً واضحاً يتمثل في الوزن، أو البنية الإيقاعية الإطارية، في حين ينمو المستوى التكويني نحو تأسيس بنية داخل إيقاعية المتحركة الحية المستعصية على الرصد الخارجي والتقنين النظري نظراً لعدم استقرارها على حال محددة، إذ تتحرك في كل الاتجاهات حتى تتغلغل في جملة أبنية النص، وتهتز عبر جميع خيوط شبكته المتلاحمة». (٣)

أما الدراسات البلاغية لدى القدماء فقد اقتصرت في تناول موسيقى الشعر على دراسة الأوزان والقوافي، ويتجلى ذلك في تعريف قدامة للشعر بأنه الكلام الموزون المقفى الدال على معنى.. لكن مفهوم الإيقاع لدى نقاد العصر الحديث اختلف «فليس الوزن والقافية كل موسيقى الشعر، فللشعر ألوان من الموسيقى تعرض في حشوه». (٤) فما يسمى - قديماً - بالوزن في الخارج يقابله - حديثاً - الإيقاع في الداخل. فالإيقاع نسيج تبرزه العلاقات بين مختلف مستويات النص «والإيقاع هو الموسيقى الداخلية التي تقابل الوزن الخارجي». (٥) فلقد اتفق قديماً على أن الشعر يقوم على أربعة أركان (اللفظ، المعنى، الوزن، القافية) فهذا حد الشعر لدى النقد القديم لأن من الكلام موزوناً مقفى وليس بشعر لعدم القصد والنية كأشياء - مثلاً - اتزنت في القرآن الكريم، فللقصيدة وزن يتشكل في إطاره البيت الشعري تاماً ومجزؤاً ومشطوراً ومنهوكاً. لكن «موسيقى القصيدة في النقد المعاصر قسمان، خارجية: يحكمها العروض وحده، تتمثل في الوزن والقافية، وداخلية: تحكمها قيم صوتية باطنية». (٦) والموسيقى الداخلية بدورها تنقسم إلى جانبين مهمين: اختيار الكلمات وترتيبها، المواءمة بين الكلمات والمعاني التي تدل عليها «على أن موسيقى الشعر لم يضبط منها إلا ظاهرها وهو ما

١

(١) د. السيد محمد البحراوي: البنية الإيقاعية في شعر السياب - مجلة فصول مجلد ٤ - عدد ٢ - ١٩٨٤ - ص ٢١٣.

(٢)، (٣) د. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة - ص ٢٩.

(٤) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات - ص ١٩.

(٥) د. محمد عزام: التحليل الالسنى للأدب - ١٣٦.

(٦) انظر د. شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي - ص ٧٨.





تضبطه قواعد علمى العروض والقوافى، ووراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلاؤم فى الحروف والحركات.. وبهذه الموسيقى الداخلية يتفاضل الشعراء». (١) حيث يختار الشاعر الألفاظ التى تتوافق فيما بينها من حيث الإيقاع المجرد، لتكون فيما بينها إطاراً أو شكلاً موسيقياً، وهو ما يسمى بالوزن أو البحر، وتتوافق فيما بينها من حيث الجرس أو الصوت، حيث يراعى نوعاً من التوافق الصوتى بين مخارج حروف الكلمات والجمل، ويسمى علماء البلاغة ذلك بالفصاحة قديماً فقد «قال ابن دريد فى الجمهرة: اعلم أن الحروف إذا تقاربت مخارجها كانت أثقل على اللسان منها إذا تباعدت؛ لأنك إذا استعملت اللسان فى حروف الحلق دون حروف الفم ودون حروف الذلاقة كلفته جرساً واحداً وحركات مختلفة». (٢) والقوانين التى يخضع لها الشاعر بعامة فى تأليف النص هى قوانين التوافق الصوتى وعدم التنافر، ومن هنا تتمثل الموسيقى الشعرية - فى رأى البحث - فى إطارين أساسيين:

- الأول: التوافق الإيقاعى الخارجى الذى يمثل الوزن.
  - الثانى: التوافق الصوتى الذى يتمثل فى تناسق مخارج الحروف فى الكلمات. ويتمثل هذا التوافق الصوتى فى النص فى مظهرين مهمين:
  - ١- توافق صوتى: يختار فيه الشاعر كلمات بعينها ليحدث بها جرساً عبر الترصيع والتكرار والترديد أو الجناس الصوتى.
  - ٢- توافق صرفى: يتحقق من خلال الإيقاع الداخلى للكلمات، حيث توافق الموازين الصرفية للمفردات فى البيت الشعرى.
- لذلك فلعبة التشكيل الموسيقى عبر الأصوات والحركات ما هى إلا عملية هندسة فنية، وفى ذلك يقول نزار قبانى: «الشعر هندسة حروف وأصوات، نعمل بها فى نفوس الآخرين عالماً يشبه عالمنا الداخلى، والشعراء مهندسون لكل منهم طريقته فى بناء الحروف وتعميرها». (٣) ويمكن تقسيم موسيقى الشعر عامة كما يأتى:
- (١) خارجية (الإطار): حيث الوزن والقافية.
  - (٢) داخلية (الإيقاع): بين الأصوات والحروف وهذه تنقسم إلى:
- أ - ظاهرة: التنسيق أو التوافق والتماثل الصوتى بين مخارج الحروف وهى قسمان (عالية الجرس، هادئة الجرس).
  - ب - خفية: مرتبطة بمعانى الأصوات ودلالاتها، وهى نابعة من فكرة محاكاة الحروف الصوتية لأصوات الطبيعة؛ لذلك هى أكثر ارتباطاً بالحالة الشعورية.
- هكذا يمكن أن نقول: إن الشعراء لم يقتصروا على الموسيقى الظاهرة بل عمدوا إلى الموسيقى الخفية، وهو نوع جديد من الموسيقى يمكن أن نسميه (التمثيل الصوتى للمعانى) ويسميه الأوروبيون (الأنوماتيوبية) ومعناها المعجمى: تشكيل من الكلمات يحاكي صوتياً الشيء المتعلق به، حيث إن الشعراء «ينظمون كلمات متعددة فى جمل وأبيات كاملة متعاقبة حتى تطابق بإيقاعاتها وتنظيمها فكرهم وانفعالهم». (٤) وعلماء اللغة العرب هم الذين أشاروا إلى ظاهرة التمثيل الصوتى للمعانى لكن البلاغيين والنقاد لم يلتفتوا إليها، فمن اللغويين ابن

(١) د. شوقي ضيف: فى النقد الأدبى - ص ٩٧.

(٢) السيوطى: المزهرة فى علوم اللغة وأنواعها - تحقيق محمد أحمد جاد المولى وآخرين - دار إحياء الكتب العربية - ط ٢ - ج ١/١٩١.

(٣) نزار قبانى: الشعر قنديل أخضر - ص ٣٩.

(٤) د. محمد النويهى: الشعر الجاهلى - ص ٢٠٣.





جنى يقول: «فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم، ونهج متلئب عند عارفه مأموم، وذلك أنهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر عنها». «وقد يضيفون إلى اختيار الحروف وتشبيه أصواتها بالأحداث المعبر عنها بها، ترتيبها وتقديم ما ضاهى أول الحدث، وتأخير ما يضاهى آخره، وتوسط ما يضاهى أوسطه، سوقاً للحروف على سمت المعنى المقصود». (١).

فاللغة العربية تقوم على قدر كبير من محاكاة الأصوات للمعاني، فهناك أصوات تتميز بالعدوابة والرقّة لتناسب معاني رقيقة هادئة مثل السين والباء وغيرها من الأصوات المهموسة، وهناك أصوات تتميز بالعنف والتضخيم والتفخيم لتناسب معاني عنيفة كالهجاء والفخر والحماسة ومن هذه الحروف العنيفة: ص. ض. ط. ظ. ق. «والشاعر يحاول أن تكون موسيقى ألفاظه حين يطرق المعنى العنيف غيرها في المعاني الهادئة الرقيقة فكما قسم المعنى إلى عنيف ورقيق يمكن أن تقسم الحروف إلى قسمين، أحدهما ينسجم مع المعنى العنيف، والآخر يناسب المعنى الرقيق الهادئ، ومرجع هذا التقسيم صفاتها ووقعها في الأذان». (٢) لذلك نجد بعض الحروف الصوتية وقد ارتبطت بأغراض أو موضوعات معينة فمثلاً «القاف قد تجود في الشدة والحرب، والدال في الفخر والحماسة، والميم واللام في الوصف والخبر، والباء والراء في الغزل والنسيب». (٣) «علاوة على التأثير الخاص الذي يحدثه كل حرف من هذه الحروف المصوتة والصامتة في ذهن المستمع، فإن كيفية تركيب ورعاية ذلك كله مع بعضه البعض في غاية الأهمية أيضاً، فالذهن يشعر بالمتعة دائماً من سماع الأصوات المتشابهة أو المتقاربة». (٤) لذلك يجب على الشاعر في تشكيل نصه مراعاة تمثيل الحروف للمعاني وصفات الأصوات فمنها الانفجاري: التي يقفل في نطقها مجرى الهواء كلية وينفتح فجأة، ومنها الاحتكاكي: التي لا يقفل في أدائها مجرى الهواء، بل يضغط ويضيق، ومرور الهواء من هذا المكان الضيق يخرج صوتاً محتكاً.. ومنها المهموس، ومنها المجهور التي تفيد أكثر في الوضوح «فالجهر يلعب دوراً إيجابياً في وضوح الصوت، في حين يجسد الهمس دوراً سلبياً له». (٥)

يجب على الشاعر هنا التوفيق في كل هذه العلاقات الداخلية التي تحكم موسيقى الأصوات «فالمهارة هنا في حسن توزيع الحرف حين يتكرر كما يوزع الموسيقى الماهر النغمات في نوتته». (٦) وذلك ما نلمحه جلياً في جل شعر نزار قباني، ولنطالع معاً قوله:

ماذا أقول له، لو جاء يسألني      إن كنت أكرهه أو كنت أهواه؟  
ماذا أقول، إذا راحت أصابعه      تلملم الليل عن شعري وترعاه؟  
رباه.. أشيأوه الصغرى تعذبني      فكيف أنجو من الأشياء.. رباه؟ (٧)

المعنى الذي يجتهد الشاعر في إبرازه هو لوعة الحب بين الفراق ماضياً واللقاء حاضراً كطرفي تناقض يجسده التمزق بين كره وهوى.. والشاعر يحاول أن يوافق بين هذه المعاني

(١) ابن جنى: الخصائص - ص ١٥٧، ١٦٢.

(٢) د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر - ٤٣.

(٣) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث - ٤٤٣.

(٤) د. برويز ناتل خانلري: حول وزن الشعر - ١٤٠.

(٥) د. قاسم البريسم: منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري.. الآفاق النظرية وواقعية التطبيق - دار الكنوز الأدبية، بيروت - ط ١/٢٠٠٠ - ص ٤٠٩.

(٦) د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر - ٤١.

(٧) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١/٨٠٤.



الموزعة وبين أصواتها في النص.. فيركز على القافية بما فيها من روى الهاء وهو من الحروف الحلقية التي تحتاج جهداً في نطقها، وما يسبقه من حرف لين ممتد يوحى بالتراخي والتباطؤ، فاجتماع حرف لين مع هاء في قافية يعنى التأوه المتباطئ مع امتداد النفس نحو السكوت.

كذلك لا يخفى على عين القارئ ولا يعز على أذن السامع ذلك الترصيع الجميل في البيت الثالث حيث كلمة (رباه) أوله وآخره، ومن المعلوم أن «تردد بعض الحروف أو الكلمات يكسب الشعر لوناً من الموسيقى تستريح إليه الأذان وتقبل عليه، ومثل هذا مثل الموسيقى حين تردد فيها أنغام بعينها في مواضع خاصة من اللحن فيزيدها هذا التردد جمالاً وحسناً» (١) وغير منكور اعتماد نزار فيها على وسيلة موروثية من وسائل تشكيل الصورة عبر الإيقاع وهي الجنس، وهو «عبارة عن تردد الأصوات المتماثلة أو المتقاربة في مواضع مختلفة» (٢) وما في أصوات الكلمة من إشباع يفيد معنى الحالة فالراء «صوت لثوي مكرر مجهور» (٣) يفيد التكرار والوضوح، والباء صوت يناسب - كما سبق - معانى رقيقة كالغزل، وتشديده يفيد التضرع المتباطئ الممتد. والألف حرف مد يفيد الوضوح والبطء ثم الهائية الحلقية.

وسيلة أخرى - تلف البيت بكامله - من وسائل تشكيل البنية الإيقاعية اتكأ عليها نزار من موروثه الشعري أيضاً، محاولاً من خلالها تجاوز جانبها الشكلي الذي عجت به نماذج الموروث كحلى زخرفية موسيقية شكلية لا تخدم بنية الدلالة في النص وهي في كلمة (رباه) بين المصراعين حيث رد العجز على الصدر بأن «يكون أحدهما في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأول» (٤) وقد عرف شعر نزار لهذا الفن البديعي الموسيقي دوره في إبراز مضامين شعره تكثيفاً لها بما يأخذ على المتلقى كل سبيل لمعايشتها؛ لأنها تعتمد على التكرار وترديد إيقاع بعينه يظل يتردد في نفس المتلقى حفظاً للمشهد النفسي والجمالي. جدير بالذكر قبل مغادرة الشاهد التنوي على خلو المقطع من الأصوات التي تناسب كل معنى عنيف.

«قتلناك.. يا آخر الأنبياء..»

قتلناك.. ليس جديداً علينا/ اغتيال الصحابة والأولياء..

فكم من رسول قتلنا/ وكم من إمام ذبحناه وهو يصلى صلاة العشاء..

فتاريخنا كله محنة../ وأيامنا كلها كربلاء..

يتم إشباع توقع القراء بالقرار الموسيقي المعتمد على التوازي والتكرار بشكل منتظم: أنبياء، أولياء، عشاء، كربلاء. كافية بامتدادها لتحقيق هذا الإشباع. وتكرار كم الدالة على الكثرة على هامش التعجب، وتوازي الصيغتين الختاميتين (تاريخنا.. أيامنا) كل ذلك يشعل البيانات الجمالية للنص حتى تصبح ملموسة في متناول يد جميع القراء، يتذوقونها باستمتاع، وينفعلون لها باستغراق» (٥)

ترانـى أحبك؟ لا أعلم..	سؤال يحيط به المبهـم.
وإن كان حبي افتراضاً، لماذا	إذا لحت طاش برأسى الدم؟
وحار الجواب بحنجرتى ..	وجف النداء.. ومات الفم.
وفر وراء رداك قلبى..	ليلثم منك.. الذى يلثم (٦)

(١) د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر - ٤١.

(٢) د. إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ - ص ١٩٨.

(٣) د. كمال بشر: علم اللغة العام.. الأصوات - دار المعارف - ط ١٩٨٠/٦ - ص ١٢٦.

(٤) أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة - دار إحياء التراث العربي - بيروت - ط ١٣٧٢/٤٠٧.

(٥) النص، وإن كان يبعد عن الغزل، منقول عن د. صلاح فضل: نبرات الخطاب الشعري - ص ٢٨، ٢٩.

(٦) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٢٢/٨.





وهذه القطعة تنتمي إلى بحر المتقارب، وتفعيلته المكررة (فعولن)، وهى تكرر أربع مرات كل شطر، وإيقاع هذا البحر صاعد، حيث يتحقق من خلال مقطع طويل ثم يؤكد مقطع قصير، وتكرير هذا النغم أربع مرات فى كل شطرة يمنحه طاقة إيجابية هائلة، ونزار قباني هنا يستغل جميع إمكانيات بحر المتقارب من حيث التلاؤم الصوتى والموسيقى، ففى أضرب الأبيات تم حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة فتصير (فعولن.. فعو)، أما فى الأعارىض يحذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة فى بيتين فقط (الأول والثالث) أما البيتان الثانى والرابع فأعارىضهما تامة (فعولن) مما يفيد فى تمام التوافق الصوتى والإيقاعى فى الأبيات.

تكثر بالأبيات على المستوى الكيفى المقاطع المغلقة المنبورة مما يعطى معدلاً نغمياً هادئاً أو ضعيفاً، البيت الأول تكثر به الصوائت المفتوحة، والبيت الثالث تكثر به الصوائت المغلقة، البيتان الثانى والرابع تتساوى فيهما الصوائت مفتوحة ومغلقة؛ مما يعطينا أكبر قدر من التنوع الموسيقى فى المقطع. والقافية بمجئها مضمومة استطاعت أن تقوى - بصورة محسوسة - النغمة الهادئة للأبيات.. كما تتحقق نسبة من التناغم الموسيقى من خلال التماثل والتوافق بين الصوائت والصوائت والحركات والسكنات والمقاطع فى الأبيات، نجد ذلك التوافق الإيقاعى بين العروض والتركيب (النحو) فى البيت الثالث:

وجف النداء.. ومات الفم.

٥//٥/٥// .. /٥// ٥/٥//

وحار الجواب.. بحنجرتى

٥// /٥// .. /٥//٥/٥//

فالجمل التركيبية تتفق والتفاعيل العروضية. ولو أخذنا فى الاعتبار ظاهرة التناسق داخل البيت والتى تتم بين المقاطع التى يلتقي فيها الإيقاعان الصوتى والموسيقى، نجد السيمترية تظهر بين شطرى البيت، فالموافقة موسيقية بين الحركات والسكنات، وصوتية حيث الحروف الانفجارية والاحتكاكية متساوية أو موزعة بالتساوى على الشطرين، فالأحرف الانفجارية مثلاً خمسة أصوات فى كل شطر، فالتناسق كلى صوتياً وموسيقياً، ومن خلال هذه الظاهرة وعبر لعبة التكرار والمعاودة بين التفاعيل تتعود الأذن على تميز خاص لنغمة موسيقية منتظمة مع تدفق المعانى.

هذا التوافق بين الإيقاع والصوت قابله تناسق جديد من نوع تركيبى بين بنى نحوية بالنص على نحو شبه منتظم مثل مجيء القوافي الثلاث الأول فواعل، والبدء بحرف العطف الواو فى الأبيات الثلاثة الأخر، وحضور ياء المتكلم فى العروض الأخرتين، هذا التناسق النحوى يسهم بدوره فى عملية التوافق الإيقاعى والصوتى لقاء توافق أكبر مع البنية الدلالية بالنص وبلورة الدفقة الشعرية على نحو اتساق جميع البنى الأسلوبية وتلاحمها فى بوتقة القصيدة.

تعتبر الموسيقى التركيبية هى موسيقى الوزن والقافية، لكن نزار قباني حاول ربط هذه الموسيقى بالحالة النفسية التى يصدر عنها، فبرزت لديه الموسيقى التعبيرية (التصويرية) وهى أقدر على الاتصال بالأحاسيس الداخلية عن طريق إحياء موسيقى الألفاظ المشعة (كدلالة وانفعال) فقد تميزت أشعار نزار بموسيقى تصويرية مصاحبة للمواقف الانفعالية. (\*).

نحن إذن أمام شاعر ينتقى ألفاظاً توازن موسيقاها حجم موصوفاتها، باعتمادها على الألفاظ





ذات الدلالات الصوتية، وعلى الأفعال ذات الأصوات الحركية، فتتعاون هذه العناصر مجتمعة مع الوزن الخارجى وحركات القافية لتعطى لنا فى النهاية صورة موسيقية متكاملة تعتمد على التصوير الانفعالى، يقول نزار قبانى فى المقطع الأول من (القصيد الشريفة) بديوان (قصائد من نزار قبانى):

مطر.. مطر.. وصديقتها      معها ولتشربين نواح.  
والباب.. تئن مفاصله      ويعربد فيه المفتاح.  
شئ بينهما.. يعرفه      اثنان.. أنا والمصباح.  
وحكاية حب لا تحكى      فى الحب يموت الإيضاح. (١)

من القراءة الأولى لهذا المقطع سوف نحس فيه بإيقاعات نافرة قلقة مثارة بطريقة حادة، وسوف نقرأ فيها هذا المعنى، معنى القلق والتحفز والتوتر، وسنشعر معه بتوتر انفعالاتنا وإثارة غير عادية فى حواسنا.. وإذا بحثنا عن عناصر هذا التهييج الحسى فسوف نراه أولاً فى استخدامه المزدوج لتفعيلة المتدارك «فاعلن» فى صيغتها الخبيبة المزحفة (فعلن) بتسكين العين وتحريكه، وهو إيقاع يستمد مقوماته من اسمه (الخبب) الذى هو نوع من العدو؛ نظراً لما فى هذا الإيقاع من تدفق وسرعة، وسوف نراه ثانياً فى اعتماد الشاعر على الكلمات ذات الدلالة الصوتية التى تتناسب وتوتر الانفعال الذى قارب أن يصل لدرجة الحصر.. (مطر، مطر، نواح، تئن، مفاصله، يعربد المفتاح، المصباح).. وسوف نراه ثالثاً فى اعتماد الشاعر على شكل من القافية المتتالية فى تداخلها، تلك القافية المنتهية بالحاء بعد المد فتكون بمثابة الفحيح الانفعالى الناجم عن حدة الانفعال المتوتر. فالشاعر ربط بين (جماليات اللغة، إيقاعاتها الإيقاعية، إيقاعاتها المعنوية)، حيث يملأ المقطع بإيقاعات تلعب دور البطولة بهذه الموسيقى التصويرية التى تشيع جواً من الإثارة فى فيلم رومانسى عبر التكرار النغمى والتركيبى بما يشيع جواً من موسيقى تلعب فيها التقفية الداخلية جواً يجمع بين النزوة المكتمة تجاوباً بين الحواس والأشياء فى (تئن مفاصله) وبين الحركات الانفعالية فى (يعربد فيه المفتاح). كذلك نراه أخيراً فى ذلك الجناس التام بالببيت الأخير بين (حب - الحب) وقد استخدمه نزار على شكل جديد أعطى جرساً موسيقياً عذبا. حيث كان «الجناس صورة من الصور البديعية سيئة الطالع، وسبب ذلك إسراف الشعراء فى عصور التكلف فى استخدامها؛ مما ألقى عليها ظلاً ثقيلاً من سوء السمعة، لكن بعض شعرائنا المعاصرين حاولوا توظيفها توظيفاً جديداً يثرون به الجانب الموسيقى فى القصيدة». (٢)

والحق.. أن نزار قبانى تمتع بموهبة موسيقية بدت على قدر كبير من الإجابة، فقد عنى بموسيقاه الشعرية (خارجية وداخلية)، فتنوعت موسيقى شعره بين أكثر بحور الشعر العربية، بسيطها ومركبها، كما تجلت فى موسيقاه عذوبة النغمة ورقة الإيقاع، وتناسق اللحن، ومن ثم فقد شداً بعدد كبير من قصائده عدد كبير من كبار المطربين والمطربات العرب.

### \* من وسائل التعبير الموسيقى..

#### حروف المد..

«اللفة فى النثر بمثابة الخطوات فى المشى وسيلة ينتهى دورها بأداء الغرض منها، أما فى الشعر فهى بمثابة الخطوات فى الرقص، غاية لا يستهدف بها شئ آخر وراءها». (٣) من هنا

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج١/٣٥١.

(٢) د. على عيسى زاهد: دراسات نقدية فى شعرنا الحديث - مطبعة العمرانية، القاهرة - ٢٠٠١ - ص ١٢٠.

(٣) بول فاليرى: الرؤية الإبداعية - ترجمة/أسعد حليم - نهضة مصر ١٩٦٦ - ص ٣٦.



نخلص إلى أن للأصوات المنطوقة قيمة واعتباراً في لغة الشعر، وأن الشاعر في اختيار ألفاظه لابد أن يراعى للفظ صفات حروفه وخصائصه بهدف أن تكون الكلمة المختارة أكثر تناسباً في استدعاء حالاته النفسية ونقلها للمستمع. حيث إنه «قد ترتبط الألفاظ بالدلالات في الحالات النفسية» (١) فبعض الأصوات اللغوية لها إحياءات خاصة في بعض السياقات الدلالية، والحرف اللغوي له دلالة نفسية حيث يعكس الحالة الشعورية للشاعر، وحروف اللغة العربية تختلف فيما بينها بحسب حالات الحزن والفرح، وقد قيل: «لبعض الأصوات اللغوية إحياء خاص، فحروف المد مثلاً في سياقات معينة تقوى من إحياء الكلمات والصور فيفيد طول المدة ونقلها والضيق بها، وخلق كلمة من هذه الحروف يفيد السرعة» (٢).

واختيار الشاعر لأصواته التي تناسب المعنى وتوائم الحالة النفسية دليل على تمكن الشاعر من لغته وخبرته الطويلة بها، بحيث يوحى إليه ذوقه بهذا الاختيار إحياء يكاد يكون لا شعورياً. وشعراؤنا القدامى اهتموا إلى هذه النظرية الإيحائية بفطرتهم الخالصة كأبي العلاء المعري في قوله:

عللاني، فإن بيض الأماني فنيته، والظلام ليس بفان.

حيث يعكس تلك المفارقة العجيبة بين قصر أوقات السعادة وطول أوقات التعاسة، حيث خلت كلمة «فنيته» من أصوات المد لتناسب سرعة النطق بها سرعة فناء بيض الأماني، بينما حرف المد في «فان» يبطئ النطق ويوحى بطولها وامتدادها ليناسب طول انقضاء الظلام الممتد الذي لا نهاية له. (٣)

وقد برع نزار قباني في استخدام حروف المد التي تشع الحس النفسى البطيء الرتيب الذي يتناسب مع المعنى الشعري، ويتوافق مع الشعور الذاتى، فنراه يصور حالته الحزينة عندما رأى حبيبته ذات ليلة في أحد الكباريهات ترقص مع السوى أى مع حبيب سواه وتملؤها النشوة. فقد استطاع الشاعر أن يكون إحياءات نفسية موسيقية تتناسب وحالته من تراخ وبطء ووهن مما يعطى دلالة شعورية بالضيق والألم والمرارة:

هذا المساء..

بحانة صغرى رأيتك ترقصين

تتكسرين على زنود المعجبين

تتكسرين.. وتدممين..

فى أذن فارسك الأمين..

لحناً فرنسى الرنين..

لحنا كأيامى حزين.. (٤)

بالإضافة للموسيقى النابعة من الوزن الشعري نجد كثرة حروف المد، بحيث لا نجد كلمة خلت من حروف المد سوى «رأيتك - لحناً» حتى كلمة (رأيتك) نجد فيها حرف اللين «الياء» مما يناسب حالة حزن الشاعر ومرارة إحساسه، وتتنوع حروف المد فى المقطوعة مما يعطى إحساساً بامتداد الحزن واستمراره.

كذلك فى قصيدة أخرى نجد حروف المد وقد تجمعت مع عوامل الموسيقى الأخرى لتشكيل بناء موسيقيا يعطى إحياءات نفسية تكون لحنا يتناسب مع تجربة الشاعر الباكية، حيث تصور فداحة الفجيعة وعمق المأساة وثقل الحمل.. وحروف المد - حيث تستغرق وقتاً طويلاً نسبياً فى

(١) إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ - مكتبة الأنجلو المصرية - الطبعة الأولى ١٩٥٨ - ص ٦٦.

(٢) محمد محمود عيسى: فى النقد الحديث المعاصر - ص ٣٤١.

(٣) انظر.. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث - دار نهضة مصر، الفجالة ١٩٧٩ - ص ٤٢٨. (بتصرف).

(٤) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٣٢٥.





نطقها - تعطى المتلقى إحساساً بطول المعاناة عبر إيقاع بطيء ممتد كئيب، فيقول فى قصيدة (نهر الأحزان..):

عيناك.. كنهرى أحزان..

نهرى موسيقى.. حملانى

لوراء.. وراء الأزمان.

سيدتى.. ثم أضاعانى. (١)

نهرى موسيقى قد ضاعا

تميل أصوات الشاعر وكلماته إلى الطول والامتداد ومنها تمتد القصيدة بشكل لافت كأنها تصير بصرياً نحو الأبد واللانهاية أمام صلافة هذا العالم وهوله، وبكلمات متراخية بطيئة تعكس ما يجرى داخل نفس الشاعر من التهدم والانهيال.. ونرى الشاعر وقد فاق براعة وجمالاً عندما وفق في اختيار القافية المناسبة، فقد جمع بين حالته الشعورية الحزينة مع كثرة حروف المد واللين مع قافية النون الحزينة هي الأخرى، فإن قافية النون عرفها العرب قديماً بقافية الشجن، وهذا الحرف يسمى الحرف النواح. (٢)

كذلك نلاحظ بجوار حروف المد حروفاً أخرى تشارك فى إبراز الحالة الشعورية الحزينة ولنقرأ:

جميع ما قالوه عنى.. صحيح.

جميع ما قالوه عن سمعتى

فى العشق والنساء قول صحيح.

لكنهم لم يعرفوا أننى

أنزف فى حبك مثل المسيح. (٣)

علنا نلمح براعة الشاعر فى صياغته الصوتية ليكمل الصورة وتكون فى النهاية معبرة عن حالة الذبح والنزيف. وفى البيتين الأولين يأتى فى كل بيت بحروف مد ثم حرف التأوه والفحيح أو الذبح «الحاء»:

- البيت الأول: جميع ما قالوه عنى.. صحيح.

- البيت الثانى: جميع ما قالوه عن سمعتى.. فى العشق والنساء.. قول صحيح.

### الترديد الصوتى..

هو أسلوب متوالد من الجمع بين اللفظ والموسيقى، وتنبتق عنه صفة التناغم الصوتي، وقد نجح نزار فى صنع الألفة والارتياح بين أصوات كلماته بواسطة ذوقه وموهبته الشعرية.. فأتت الأصوات متألفة فى شبه حالة عشق على حد رأى ابن عربى فى تفسيره قرب الحروف وبعدها فيما بينها. (٤) فنظام الحروف له قوانين تحكمه حيث إن «كل وحدة فى النظام الصوتي تسمى تحتل مواقع محددة فى علاقاتها بغيرها من الوحدات، فيكون بعضها أقرب أو أبعد من بعضها الآخر من حيث سماتها السمعية والنطقية». (٥) لأن أصوات الأبجدية متعددة المخارج، تختلف أوصافها بين المجهور والمهموس وبين الاحتكاكى والانفجارى وبين الشديد والرخو.. ومن خلال التناسق بين هذه المواصفات تأتى الألفاظ فى انسيابية وعذوبة وتسلسل يعطى جرساً ورنيناً موسيقياً يقوى المعنى والمضمون «لأن الشعر بلا موسيقى مجرد نثر». (٦) وعلنا نذكر قديماً استنكار النقاد العرب على امرئ القيس كلمة مستشزرات فى وصف شعر حبيبته فى معلقة

(١) نفسه - ص ٤٠٨.

(٢) انظر.. على الجندي: الشعراء وإنشاء الشعر - ص ٩٥.

(٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٧٥٩.

(٤) انظر.. ابن عربى: الفتوحات المكية: السفر الأول - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ - تحقيق د/عثمان يحيى - ص ٣٢٥.

(٥) ميلكا إفيتش: اتجاهات البحث اللسانى - ص ٢٦٩.

(٦) د. على عشرى زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة - ص ٤٣.





(قفانبك) قائلاً: غداً نراها مستشزرات إلى العلا. (١) كذلك رأى د/إبراهيم أنيس مأخذاً على أحمد شوقي في كلمة (خدعوها) في قوله:

خدعوها بقولهم: حسنًا .. والغواني يغرن الثناء.

حيث بها حرفاً حلق (خ.ع) والبيت به حروف حلقية (ء.ه.ق) فكان البيت ثقيلاً على الأذن. (٢) ومثل هذه المأخذ الصوتية نادراً ما نجدها لدى نزار، بل نجد لديه التناغم والانسجام الصوتي، ومن أبرز الشواهد النزارية على ظاهرة الانسجام الصوتي بقصائده الغزلية ما نقرأه من قصيدة «كلمات»:

يسمعني.. حين يراقصني .. كلمات.. ليست كالكلمات.

.....

يحملني معه.. يحملني .. لمساء وردى الشرفات.

.....

يهديني شمساً.. يهديني .. صيفاً.. وقطيع سنونوات. (٣)

ففي هذه الأبيات نلمح انسيابية الأصوات وتوالدها من بعضها وكأنها أخوات أو أحباب.. وذلك لتوظيف ترديد حروف المد واللين، التنوين والتكرار، إلى جانب إيقاع البحر الخفيف ووحدته القافية في الأبيات. فقد اختفت مثلاً منها الحروف الثقيلة الحلقية فلم تأت إلا مرة في البيت الأول (القاف) وفي البيت الثالث مرة. ونلاحظ تكرار «السين» بكثرة وماله من صفير هادئ يريح الأذن. وبجواره حرف الصاد في «صيفاً».

لم يبق سوانا.. في المطعم..

شال الكشمير على كتفيك... يرف حديقة ريحان..

يدك الممدودة فوق يدي... أعظم من كل التيجان..

عيناك أمامي صافيتان... صفاء سماء حيران..

وطفولة وجهك مقنعة... أكثر من كل الأديان..

مادامت مملكتي عينيك... فإنني سلطان زمانني.. (٤)

وتقارب الحروف وفق خاصية الترديد الموسيقي، وبعض الحروف في القصيدة يعطى انطباعاً بالحالة الشعورية للعلاقة العاطفية بين الشاعر ومحبوبته.. فالانسجام الصوتي انبعث في القصيدة تماثلاً مع انسجام واقعي في المطعم.

أُسافر دونك ليلكتي؟ يا ظل الله.. بأجفاني..

يا صيفي الأخضر يا شمسى .. يا أجمل.. أجمل ألواني..

هل أرحل عنك وقصبتنا .. أحلى من عودة نيسان؟

أحلى من زهرة غاردينيا .. في عتمة شعر إسباني.. (٥)

القصيدة بها من الأصوات والألفاظ ما يحمل طاقات إيحائية خاصة، فمادته الصوتية مشعة موحية بأجواء نفسية رحيبة، محملة بالقيم الفنية والجمالية.

لم يكن نزار في استرفاده من موروثة الموسيقى عالية على أشكاله التي وقفت كثيراً قديماً عند حد الزخرفة، ولكن كانت له معها وفق الأوزان الخليلية ما سماها إلى أفاق من التجديد وما طور به موسيقاه الغنائية.. ومن وسائل الإيقاع التي سمت بها بنى قصائده الفنية

(١) انظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر - ص ٢٩.

(٢) نفسه - ص ٢١.

(٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - ص ٢٨٨، ٢٨٩.

(٤) نفسه - ص ٦٩١.

(٥) نفسه - ص ٤٠٤، ٤٠٥.



موسيقياً ما استرفده من بديع البلاغة القديمة، وطور بها - شكلاً ومضموناً - بعض قصائده، مثل (حسن التقسيم) فى البيتين الآتين:

إن الشفاه الصابرات أحبها      ينهار فوق عقيقها الجبروت. (١)  
تلك الدموع الهاميات أحبها      وأحب خلف سقوطها تشرينا. (٢)

علنا نلمح فى البيتين، وهما من قصيدتين مختلفتين متباعدتين، ذلك التشابه الكبير فى التقسيم التركيبى، وحسن التقسيم فى هذين البيتين لم يقف عند حد الحلى والزخرفة البلاغية، بل جاء وفق دفقات شعورية، فلذات من ذات شاعرة، تحمل كل فلذة دفقة إحساس عميقة. فالبيتان متشابهان نحويًا وإيقاعياً ففى البدء (إن - تلك) ثم (الشفاه الصابرات - الدموع الهاميات) و(أحبها - أحبها) وهكذا. وهذا التقسيم لم يأت مجرد حلية بديعية داخل منظومة الوزن بل تعدى ذلك إلى التعبير عن حالة مضطربة من دفقات شعورية متتابعة فى تفعيلات متوالية من البحر الكامل.

وليجعل نزار من الموسيقى قدراً من معاشة القارئ المتلقى لتجربته، ونوعاً من المنطقية فى التقبل حرص عبر بثه لمشاعره المختلفة أن تأتى زفرات من خلال حسن التقسيم وفق الجناس بين (أغنيك - الغناء):

مرحباً يا عراق.. جئت أغنيك      وبعض من الغناء.. بكاء. (٣)

وحسن التقسيم هنا ليس زخرفاً من القول، بل سباحات فكر فى جنبات الموسيقى، والشاعر فى البيت حقق عبر التكرار بالترصيع - بوصفه بنية إيقاعية - هذا الجانب الأكثر بقاء ومعاشة لدى المتلقى بين الفعل (أغنيك) والمصدر (غناء) «والترصيع فن بديعى موسيقى آخر يقوم على إغناء موسيقى البيت». (٤) كذلك استيحاء ما يسمى بالموسيقى التصويرية عبر إيقاع صورة التضاد بين الغناء والبكاء. حيث براعة التقسيم فى التشابه الوزنى والتضاد المعنوى.

كذلك نجد لدى نزار توفيقه فى مدى تحقيق التوافق بين البنى الإيقاعية والنحوية بقصائده التى توافرت لها مفردات ترتبط فيها المعانى بضوابط الحركات والأوزان «فليس أوفق للشعر الموزون من العبارات التى تنتظم فيها حركات الإعراب وتتقابل فيها مقاطع العروض». (٥) ونلمح ذلك فى قوله:

ترانى أحبك؟ لا أعلم      سؤال يحيط به المبهم.  
وإن كان حبى افتراضاً لماذا      إذا لحت طاش برأسى الدم؟  
وحار الجواب بحنجرتى      وجف النداء.. ومات الفم. (٦)

نلمح هنا هذا التوافق بين العروض فى قافية (المبهم، الدم، الفم) كبنية إيقاعية. وبين النحو (فكلها فواعل) كبنية تركيبية «وقد أشار جاكوبسون فى تحليله لقصيدة (القطط) لبودلير إلى أن العلاقة الوثيقة بين النحو والقافية يجب أن توضح، وأن تلاحظ القوافى: أسماء هى أم أفعال». (٧)

ومن خصائص استخدام نزار الموسيقى توافق الموسيقى الداخلية والخارجية، «ويتولد هذا التوافق من اتساق (ظلال الألفاظ والعبارات مع الإيقاع، وتناسقها جميعاً مع الجو الشعورى

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج١/٦ - ٢٠٠٦.

(٢) نفسه - ص ٧٥٦.

(٣) نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة - ج ٢/٣٩٢.

(٤) د. على عشرى زايد: دراسات نقدية فى شعرنا الحديث - ص ١٢١.

(٥) عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة - ص ٢٦.

(٦) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج١/٢٢.

(٧) محمد عزام: التحليل الألسنى للأدب - ص ١٤٦.





للقصيدة). ويتم هذا التناسق وفق مرحلة اختيار فنية عالية بين معطيات اللغة والموسيقى». (١) مثل استخدامه عاملي المد والتنوين كبنى لغوية إيقاعية، وتشكيل الموسيقى الداخلية منهما عبر السكن، حيث يستشف الشاعر حالة نفسية عامة أو شعوراً إنسانياً غائماً مثلما يأتي في قصيدة (الدخول إلى هيروشيما) حيث يصور في إحدى مقطوعاتها حالة الضياع الأبدي الذي يحسه قلبه في صورة السفر، والضياع تحت المطر، والتهيه بين تدافعات الأمواج في بحر القدر، ورحلة بحث ضالة عن شواطئ ليس لها وجود ينتظر:

مبلل.. مبلل / قلبي كمنديل سفر..

كطائر.. ظل قروناً ضائعاً تحت المطر..

زجاجة.. تدفعها الأمواج في بحر القدر..

سفينة.. مثقوبة.. تبحث عن خلاصها،

تبحث عن شواطئ لا تنتظر.. (٢)

فالمد في (منديل، طائر، قروناً، ضائعاً، زجاجة، الأمواج، سفينة، مثقوبة، خلاصها، شواطئ، لا) يوحي بالامتداد واللاتناهي في رحلة ضياع الشاعر وضلاله. ويعضد من ذلك أن تأتي القافية منتهية بحركتين فساكن لتوحي بنغمة سريعة تناسب تحولات الحياة بالشاعر من منعطف لآخر عبر رحلته، جسدها في الانتقال من صورة منديل سفر مبلل، إلى طائر ضائع تحت المطر، إلى زجاجة تتلاطم بها الأمواج، إلى سفينة مثقوبة لا مرسى لها.

والتنوين في (مبلل، طائر، زجاجة، سفينة) يوحي بالسكن ولحظة توقف وتأمل لمصير أصفر في صمت رهيب. واجتمع المد والتنوين بهذه المقطوعة بكثافة حيث جاء المد (أربع عشرة مرة) وجاء التنوين (تسع مرات). والجميل في التنوين في الأبيات أنه توافق لغوياً وإيقاعياً، حيث يأتي تنوين الكلمة كنهاية التفعيلة، أي توافقت المقاطع اللغوية والموسيقية معاً، فاستقلت كل كلمة بتفعيلة من بحر الرجز (مستفعلن)، مع حدوث الخبن في بعض منها (مبلل//ه//ه - كطائر//ه//ه - زجاجة//ه//ه - سفينة//ه//ه - مثقوبة//ه//ه). بالإضافة إلى حساسية روى الزاء بعد المتحرك فالراء «صوت مجهور مكرر». (٣) فيما يوحي بوضوح وعلو نبرة المعاناة من الجهر، وباستمرارية وعذابات الضياع في الرحلة من التكرار، ويدعم ذلك الحركتان، في القافية، قبل الراء الساكنة.

من هنا نجد أن المد يحمل تأوهات وأوجاع الذات الشاعرة في إيقاع موسيقى جديد، بينما يأخذ التنوين وقفة التأمل قبل الشروع في حدث التوجع والتأوه المصاحب لمنعطفات الرحلة. وقد يدخل التقسيم في منظومة التكرار ويأتي قراراً لسيل من أمواج الشاعر والأحاسيس المتناقضة، حيث يأتي الإيقاع في المقطع واضحاً ومنظماً لمشاعرنا وفكرنا من خلال شكل بلاغي قديم هو الترصيع الذي يعنى «أن تكون ألفاظ الكلام مستوية الأوزان متفقة الأعجاز». (٤) أو في عبارة أدق «توازن الألفاظ مع توافق الأعجاز». (٥) فنشعر بهذا الترصيع ودوره في معاشة التجربة شكلاً ومضموناً، من خلال التساوى الإيقاعي بين الأبيات في المقطع، مما يحقق لدى المتلقى على هذا النحو من السيمتريّة الإيقاعية توافقاً نفسياً مع تلك التوافقات الإيقاعية في قوله:

وتأخذني خطوط الطو ل في سفر إلى الأعلى.

(١) د. أحمد عبد الحميد إسماعيل: عبدالله البردوني (حياته وشعره) - ص ٢٨٢.

(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١/ ٤٨٩.

(٣) المعجم الوسيط - ص ٢٢١.

(٤) مقدمة تفسير ابن النقيب في علم البيان والمعاني والبدیع وإعجاز القرآن - ص ٤٧٦.

(٥) أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة - ص ٣٠٦.





وتأخذنى خطوط العر. ض فى سفر إلى الأحلى. (١)

فالبيتان مدوران من مجزوء الوافر، وقد وقف التقسيم فيهما ناطقاً بقدرة توظيفه إيقاعاً يحفظ للتجربة قدراً كبيراً من ذكراها ومعاشتها طازجة فى وجدان القارئ، حيث أتى قراراً موسيقياً لموجات شعورية متتابعة مداً بلا جذر، كل تقسيم على تفعيلة من تفعيلات الوافر يمثل زفرة أو دفقة شعورية:

وتأخذنى /خطوط العر ض فى سفر/ إلى الأحلى.  
 ٥//٥// ٥//٥// ٥//٥// ٥//٥//

ولكى ينجح الشاعر العارف لقيمة الإيقاع ودوره القادر على إقرار مرامى خطابه الشعري لجأ إلى هذا التشكيل الموسيقي إذ إننا «قبل أن نفهم الألفاظ فهماً عقلياً وقبل أن نكون الأفكار التى تحدثها هذه الألفاظ وتتابعها نجد أن حركة الألفاظ وجرسها تؤثران تأثيراً عميقاً مباشراً فى نزعاتنا». (٢) وأيضاً نراه يساوى إيقاعياً ونفسياً بين البيتين متخذاً من المحبوبة معادلاً نفسياً للإحساس ونقيضه، حيث يجعل التقسيم الإيقاعى والترصيع اللفظى فى جناساته يساويان نفسياً بين المشاعر المتصارعة فى التفعيلات وحتى فى إلزحافات والعلل التى تدخل مجزوء الوافر.

تتمتع قصائد نزار قباني الغزلية - فى الأعم الأغلب - بالسلامة الموسيقية، وهى تستفيد من الإمكانيات التى أتاحت للقصيدة العربية سواء فى شكلها التقليدى أو فى شكلها الحديث، وهذه الثنائية ميزة فى ذاتها جعلت الشاعر ينتمى إلى المدرستين الشعريتين كليهما، أو إلى الشعر الجيد أياً كان لونه، حيث تظل السلامة الموسيقية فى شعره العمودى من ناحية، وحساسية اللجوء إلى القافية الاختيارية فى قصيدة الشعر الحر من ناحية ثانية، عاملين ينعشان موسيقى الشعر فى أعماله جميعاً. فالموسيقى الشعرية دائماً حية فى وجدانه، فلم تصبح عبئاً على نتاجه بقدر ما كانت عوناً له، وسنرى ذلك فى أنواع شعره من الشعر العمودى إلى الشعر الحر إلى قصيدة النثر..

#### \* لغة الغزل فى القصيدة العمودية لدى نزار قباني..

من الملاحظ على نزار قباني أنه يمتلك قدرة موسيقية ملحوظة على الأداء الشعري من خلال شعره العمودى، وإن غلب عليه فى أعماله الأخيرة شعر التفعيلة، ويرتفع مستواه إلى درجة عالية، مما يؤكد على أصالته أولاً ويؤكد ثانياً على قدرة الشعر العمودى - حين تتوافر الموهبة والثقافة والوعى - على حمل الرؤية الشعرية المعاصرة بأبعادها المختلفة وعناصرها المتعددة عبر الوزن والقافية، إذ إن «الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاهها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها». (٣) رغم كل الاتهامات الحديثة التى وجهت، إلى الوزن والقافية بعامل أنهما عاملا إملال ورتابة وسمت بهما الموسيقى الشعرية التراثية، وقد تصدى الأستاذ الدكتور محمد غنيمى هلال - رحمه الله - لهذه التهم فقال: «فالحملة على الوزن القديم فى الشعر العربى من هذه الناحية غير عادلة، ذلك أن الوزن والإيقاع فى ذلك الشعر لا يتفقان كل الاتفاق فى أبيات القصيدة الواحدة». (٤) ثم وضع الأسباب لذلك وهى ثلاثة لديه: اختلاف التفعيلات بحسب إلزحافات والعلل، واختلاف حروف الكلمات ما بين المد والتسكين واللين، والسبب الثالث وهو

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٢/٢٦٣.

(٢) أ.أ. ريتشاردز: العلم والشعر - ص ٤٠.

(٣) ابن رشيق القيروانى: العمدة - ج ١/١٣٤.

(٤) د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث - ص ٤٦٦.



الإنشاد، أى «قراءة الشعر على حسب ما يتطلبه المعنى». (١) فالأوزان والبحور العروضية فى قصيدة الشعر العمودية تتعدد وتتباين دلالاتها وحالاتها كما تختلف أنغام الآلات الموسيقية من مزمار لعود لبيان لكمان؛ لذلك قيل: إن «البحور الشعرية ذات الموسيقى التامة، فى الشعر العربى طوال عصره، والتي يظنها بعض المعاصرين أداة تعويق وإملال، إنما أراها آلات مختلفة أنغامها المتعددة، كاختلاف أنغام العود مع أنغام المزمار، وأنغام الكمان، وهذا الاختلاف واضح بين البحر الطويل.. والرجز والسريع». (٢) فمثلاً بحر المتدارك وما عرف بسرعة نغماته التى تناسب حالة البهجة والفرح، نجد نزار قبانى وقد استطاع أن يستغل إمكاناته فى إظهار نبرة الحزن والتفجع، حيث توالى المقاطع الصغيرة فى تفعيلة (فاعلن) أو (فعلن) الخببية بتسكين العين وتحريكه من خلال الإضممار والخبن. وقدرتها على حمل إشعارات الكلمات المحتوية على حروف المد واللين (الياء، الألف، الواو) ولنقرأ قوله فى (نهر الأحزان):

عيناك .. كنهرى أحزانى

نهرى موسيقى.. حملانى  
نهرى موسيقى.. قد ضاعا  
الدمع الأسود فوقهم

لوراء.. وراء الأزمان.  
سيدتى.. ثم أضاعانى.  
يتساقط أنغام بيان، (٣)

فمن الوجهة الموسيقية لهذه القطعة نجدها مفعمة بالإيقاع الخارجى المنظور، فهى تمضى على النمط العروضى القديم أو التقليدي بوزنه وقافيته الصاخبة وتصريعاته وتوزيعاته الداخلية المسرفة فى صوتيتها والتى تميز وزناً عن وزن، ثم تميز قصيدة عن قصيدة فى وزن واحد، وبها يتفاضل الشعراء. ولنقرأ شيئاً من قصيدة (المطر) لنرى مستوى الأصوات كموسيقى داخلية ضمن بحر عروضى مركب وهو البحر البسيط، حيث إن علماء الأصوات المهتمين بتحليل الخطاب الشعرى - كالدكتور قاسم البريسم - لهم آراء فى الدلالة الفنية والسيكولوجية لصفات الأصوات من جهر وهمس حيث «يكشف تجمع الأصوات المجهورة والمهموسة - فى أسطر القصيدة - الخارطة الدلالية المرتبطة بالحالة النفسية التى يتولد فى ظلها الخطاب، وفقاً لمبدأ الوقت والجهد المتاحين للشاعر، وقد يحاكي هذا التنوع نوعاً من الانفعالات والمضامين التى يريد الشاعر أن يثيرها أو تتسرب عبر النسيج الشعرى». (٤) ولننظر أو نحس هذا الجو من الشعور بقصيدة المطر:

أخاف أن تمطر الدنيا ولست معى  
كان الشتاء يغطينى بمعطفه  
الآن أجلس والأمطار تجلدننى  
فمن يدافع عني؟ يا مسافرة  
كيف أمحوك من أوراق ذاكرتى؟

فمنذ رجت وعندى عقدة المطر.  
فلا أفكر فى برد ولا ضجج.  
على ذراعى.. على وجهى.. على ظهري.  
مثل الحمامة بين العين والبصر.  
وأنت فى القلب مثل النقش فى الحجر. (٥)

فى المقطع لعبت الطبيعة النطقية والفيزيائية للأصوات دوراً بارزاً فى توجيه مرامى

(١) نفسه - ص ٤٦٧.

(٢) د. يوسف عز الدين: التجديد فى الشعر الحديث - ص ٧٣.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١/٤٠٢.

(٤) د. قاسم البريسم: منهج النقد الصوتى فى تحليل الخطاب الشعرى.. الأفاق النظرية وواقعية التطبيق - ص ٤٩.

(٥) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٢/٧٦٩، ٧٧٠.





الخطاب الشعري. فنرى حرف الراء وهو الروى يتكرر فى كل بيت ثلاث مرات تقريباً إلا الرابع، وهو «صوت لثوى مكرر مجهور» (١) كذلك مثلاً نجد حرف الجيم يتكرر مرتين فى القوافى، وثلاث مرات فى البيت الثالث وهو «صوت لثوى حنكى مركب (انفجارى - احتكاكى) مجهور» (٢) فحضورهما المكثف فى الأبيات يعطى وضوح الأصوات الذى يفيد فى وضوح البث لهذه المشاعر التى حملت بها التجربة؛ لأنهما صوتان جرسهما واضح فى السمع «فالجهر يلعب دوراً إيجابياً فى وضوح الصوت» (٣).

ومن خصائص استخدام نزار قبانى للموسيقى التقليدية تطويعه الوزن الشعري لكلماته وصوره وأسلوبه باقتدار وتميز، فكأن هذه العناصر هى التى تقتسم الموسيقى والإيقاع لتبدو من خلالها كما يريد الشاعر عكس كثير من شعراء العصر الحديث الذين تفرض عليهم الموسيقى فيختارون ما يناسبها، فيقع الواحد منهم فريسة الضرورات الشعرية والزخافات والعلل العروضية والأخطاء اللغوية والبحور المعينة، واهتمام الشاعر بجانب قد يضر بالآخر فى العملية الإبداعية، إلا أن نزار قبانى يمتلك زمام فنه وناصية لغته وموسيقاه وصوره.. بجميع عناصرها فى آن واحد، ولنر ذلك فى قوله:

لماذا.. لماذا منذ صرت حبيبتي      يضىء مدادى.. والدفاتر تعشبُ؟  
تغيرت الأشياء منذ عشقتنى      وأصبجتُ - كالأطفال - بالشمس ألعبُ.  
ولست نبيا مرسلًا.. غير أننى      أصير نبيا.. عندما عنك أكتبُ. (٤)

والقارئ للأبيات قد ينسى لحظة قراءتها أنها على وزن البحر الطويل، لاختفاء الموسيقى خلف العبارات والصور، ولسيطرة إيقاع النفس الذى قهر الإحساس بوزن البحر الطويل الذى يناسب الأغراض الحماسية والخطابية، «يصالح للفخر والاستنفار مثل معلقة طرفة، ويصلح للصرخات التى يطلقها الملتاع - لا الآهات - مثل صرخات جميل بثينة» (٥) فالمقدرة الشعرية هنا هى التى تملك الموسيقى وطوعتها للغرض وعناصره، ولم تملك الموسيقى الشاعر فيقع مثلاً فريسة للزخافات والعلل، بل قلت الزخافات إلى حد العدم فى الأبيات فلم نجد إلا زخافاً واحداً وهو مشهور فى بحر الطويل وهو (القبض) حيث حذف الخامس الساكن فى تفعيلية الطويل، وجاء فى الأبيات على ندرة غير ملحوظة، لذلك فقد بلغ نزار حد التوفيق فى موسيقاه حيث جاء الزخاف لديه زائراً أو ضيف شرف للأبيات وكانت الغلبة للتفعيلية الصحيحة «إن ينبغى أن نعترف أن الزخاف هو مرض (علة) يصيب التفعيلة، واختلال صغير نحبه لأنه لا يرد كثيراً» (٦).

ونجد علاقة حميمة بين الشاعر وأبحر معينة، أو بحر محدد، وهذه العلاقة تصور مدى قرب الشاعر أو بعده عن المعانى البسيطة أو المركبة، تبعاً لاختياره أحد البحور البسيطة، أو المركبة، وما عملية الاختيار سوى انتزاع المعانى موسيقاها فى خيال الشاعر، فقد يختار الشاعر بحراً بسيطاً أو مركباً تاماً حتى يسترسل فى التصوير، وقد يختاره مجزوءاً لأن

(١) د.كمال محمد بشر: علم اللغة العام.. الأصوات - ص ١٢٩.

(٢) نفسه - ص ١٢٦.

(٣) د.قاسم البريسم: منهج النقد الصوتى فى تحليل الخطاب الشعري - ص ٤٩.

(٤) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١/ ٧٥٠.

(٥) ماهر حسن فهمى: نزار قبانى وعمر بن أبى ربيعة: دراسة فى فن الموازنة - ص ١٤٩.

(٦) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر - ص ٨٨.





لا الشعر يرضى طموحاتي ولا الوتر  
حاولت وصفك فاستعصى الخيال معي  
كم صعبة أنت.. تصويراً وتهجئة  
من أنت؟ من أنت؟ لا الأسماء تسعفني

إنى لعينيك باسم الشعر أعتذرُ  
يا من تدوخ على أقدامك الصورُ  
إذا لمستك يبكي في يدي الحجرُ  
ولا البصيرة تكفيني ولا البصرُ (١)

فمثل هذه المعانى العميقة لا يستوعبها وزن شعري بسيط أو مجزوء، لأنه ليس على وتيرة واحدة، ومن الصدق الشعوري أن تحاكي الموسيقى موضوع القصيدة، وقد حاكى البحر البسيط هنا الموضوع، بأفكاره المتنوعة وأساليبه المتباينة استدعاءً لأحاسيس شعورية عميقة، يحسها نزار تجاه حبيبته فى باريس، والبحر البسيط أطول بحور الشعر وأعظمها أبهة وجلالة وسبابة وطلاوة كما يرى حازم القرطاجني والدكتور عبد الله الطيب صاحب كتاب (المرشد). (٢) «وهذا الطول يساعد الشاعر على حسن التفريغ والإفاضة، كما يساعده عروض البسيط وضربه المخبونان ///ه فعلم على نوع من التشويق للإبداع المستمر، ذلك أن الفاصلة الصفري///ه بعد عدة تفعيلات توحى بالاستمرارية والعلو الإيقاعي الذى يحتاج إلى أبيات مكررة وكثيرة لكى يهدأ». (٣)

الشعر الحديث لم يعد بناء بسيطاً يتكرر في صورة البيت، بل أصبح عمارة بالغة الدقة والتعقيد لا يمكن إدراك سرها إلا بتفكيكها وعزل عناصرها، إذ لم يعد الوزن الخارجى واتساق النغم السمعى هو ما يحدد الشعر، وإنما أصبح اتساق البناء الداخلى وإيقاع الهندسة المتداخل الأصوات والألوان. ففي شعر التفعيلة تعمل الموسيقى فى خفاء فلا يدرك أثرها إلا المتخصصون من ذوى الحس المرهف «فالوزن الشعرى وشروطه الموسيقية يفقدان أهميتهما يوماً بعد يوم في الشعر الحديث؛ نظراً لضعف العنصر السمعي في تكوين المادة الأدبية التى أخذت تعتمد على القراءة وما يتبعها من شروط بصرية». (٤) فإذا كان الشعراء العمودى يعتمد على قوانين العروض فإن الشعر الحر بلغ درجة عالية من التحولات في قوانين العروض «فهو يستخدم التفعيلات بحرية كاملة، فيأتى بأي عدد يشاء منها فى البيت (السطر) دون أن يلتزم بتكراره فى الأبيات التالية، ويجمع بين أوزان مختلفة داخل القصيدة الواحدة كلما احتاجت تجربته، ويترك القافية أو يستعملها بطريقته الخاصة، لتحقيق أهدافه». (٥) وملاءمة حالته النفسية، فموسيقى الشعر الحر مرتبطة أكثر بالدقة الشعورية حيث يطول السطر بطولها ويقصر

(٥) د. سيد البحراوي: الإيقاع في شعر السياب - نواراة للترجمة والنشر - ط١/١٩٩٦ - ص ١٤٢.



بقصرها؛ وذلك لأن « التشكيل الموسيقى الجديد أصبح خاضعاً خضوعاً مباشراً للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر ». (١)

وقد جوبه شعر التفعيلة في بدايته بمعارضات شتى، لكن وجد من أعطوه حقه الشرعى في الوجود والحياة، فقد رأى البعض أن الشعر الحر « تجديد عروضى لم يكن يقصد لذاته، وإنما كان وسيلة لغرض كبير هدف إليه الشعراء، هذا الغرض هو تحرير الشعر من الطابع الغنائى لينطلق فى مجالات أخرى، لم يألّفها الشعر العربى القديم ». (٢) إذ « إن الابتعاد عن عروض الفراهيدى معناه تكوين نغمى جديد، فى بيئة موسيقية جديدة، فإذا بعثت هذه الموسيقى المتعة واللذة أو الشقاء والألم فى النفس، وحركت الأحاسيس فقد نجح التكوين النغمى الجديد ». (٣) وليس معنى نجاح التكوين النغمى الجديد إلغاء التكوين التقليدى، فالموسيقى التراثية أيضاً قادرة على بعث المتعة أو الشقاء فى النفس؛ لذلك « إذا كان الإطار القديم ليس عاجزاً بطبعه عن أن يصور تجارب الشاعر تصويراً ناجحاً، فليس ما يمنع من أن يستخدمه الشاعر الحديث فى شكله المتطور الذى يناسب حياة الشاعر وطبيعة اللغة فى عصره ». (٤) فأتيح للشاعر مجال أرحب للتعبير عن تجاربه، وقلت القيود التي تحد من قدرته على الإبداع.

ويلحظ على الشعر الحر أنه ارتكز بشكل كبير على البُحور الصافية وحيدة التفعيلة (البسيطة) وهى سبعة من الأبحر الستة عشر، أما الأبحر التسعة (المركبة) فقد تندر فى استخدام أربعة منها وهى: الطويل والبسيط والخفيف والسريع، وأهمل الخمسة الباقية « فهناك خمسة أبحر لم ينظم عليها الشعراء أية قصيدة من الشعر الحر وهى: المنسرح والمديد والمجتث والمضارع والمقتضب ». (٥) وقد رصد ناقد الدائرة الموسيقية الضيقة التى التزم فيها الشعراء المحدثون بالأوزان البسيطة دون المركبة، بل بعدد معين من الأوزان البسيطة وهى أربعة فقط: الرجز المتقارب والمتدارك والكامل، فأخذت ثلاثة أضعاف إنتاجهم، وقال: « وأخشى ما أخشاه أن تقضى نمطية الإيقاع بالدوران داخل بحور بعينها إلى نمطية التصوير والتعبير ». (٦) لذلك قد أشار الأستاذ الدكتور محمد غنيمي هلال إلى أن الشعر الحر « أشق من السير على الأوزان التقليدية »، وضرب مثلاً من التجارب الناجحة فى الشعر الحر وفق رؤيته، فأتى بنموذج من شعر نزار قبانى وهى قصيدة (إلى مسافرة) والى يقول فيها:

صديقتى.. / صديقتى الحبيبة..

غريبة العينين فى المدينة الغربىة..

شهر مضى، لا حرف، لا رسالة خضيبه..

لا أثر / لا خبر / منك يضىء عزلتى الرهيبه.. (٧)

والأسطر على وزن الرجز، وتفعيلته مستفعلن / هـ / هـ / هـ ... ويدخلها فى هذه الأسطر

(١) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر - ص ٦٣.

(٢) د. عبدالعزیز الدسوقي: جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - ١٩٧١ - ص ٥٢٢.

(٣) د. يوسف عز الدين: التجديد فى الشعر الحديث - ص ٧٦.

(٤) عبدالقادر القط: مقدمة ديوان (ذكريات شباب) - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط ١٩٨٧ - ص ٤١.

(٥) د. شعبان صلاح: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع - القاهرة ط ١٩٨٩ - ص ٣٠٠.

(٦) د. محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية - ص ٧٨.

(٧) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبى الحديث - ص ٤٤٨.





الخبث فتصير ه//ه// حيث حذف الثانى الساكن، أو يدخلها الطى فتصير ه///ه حيث حذف الرابع الساكن. لكن الملاحظ على جميع الأسطر أن القافية أو التفعيلة الأخيرة تأتي دائماً مخبونة حيث حذف الثانى الساكن ومقطوعة حيث حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله فتصير ه//ه// — ه//ه// — ه//ه//. وقد عدت هذه الصورة من استخدامات الشعر المعاصر. (١) وتأتى فى آخر القافية المقيدة هاء السكت فتعطى إحساساً بالعزلة الرهيبة والاستسلام للواقع رغم مرارته، مما يؤكد أن الشاعر يمزج موسيقاه بنفسيته الشفيفة.

وقد اعترف نزار بالشعر الحر إبداعاً وتنظيراً، فمن إبداعاته الحرة دواوين: (يوميات امرأة لا مبالية - إلى بيروت الأنثى.. مع حبي - أشعار خارجة على القانون - هوامش على دفتر النكسة). ومن تنظيراته للشعر الحر كشكل جديد نجده يقول تحت عنوان (نحو معادلات موسيقية جديدة للشعر العربى): «موسيقى الشعر ليست مخطوطة كلاسيكية محفوظة فى متحف لا يسمح لنا بلمسها أو بإخراجها إخراجاً جديداً وبتوزيع جديد.. إن بحور الشعر العربى الستة عشر بتعدد قراراتها، وتفاوت نغماتها هى ثروة موسيقية ثمينة بين أيدينا، وبإمكاننا أن نتخذها نقطة انطلاق لكتابة معادلات موسيقية جديدة فى شعرنا.. من مصلحة القصيدة العربية أن تترك باب الاجتهاد مفتوحاً وإلا تحولت إلى قصيدة فاشستية أو قصيدة من الخشب». (٢)

وذلك على الرغم من أن شاعرنا كان من سدنة المحافظين على الوزن التراثى، والذين جددوا فى إطاره الموسيقى طبقاً لفهومهم العميق لمعنى التجديد، وقد ظهر شعر التفعيلة لدى نزار عام ١٩٥٤ بقصيدته (قصة راشيل شوار زنبورغ) من ديوانه (قصائد). \* وبداية شعر التفعيلة لديه لم تكن حداً فاصلاً بين شعر التفعيلة والشعر العمودى بل ظل يراوح بينهما معاً فى أعماله.. وعلنا نقول: إن نزار قبانى لا يبرح يترك الوزن الإطارى فى شعر التفعيلة فكثير من قصائده الحرة يمكن رد كثير من أجزائها إلى بحور الشعر التقليدى مثل قوله:

ولحت طوق الياسمين/ فى الأرض مكتوم الأنين.

كالجثة البيضاء تدفعه جموع الراقصين..

ويهم فارسك الجميل بأخذه فتمانعين.

وتقهقهين:/ « لا شئ يستدعي انحناءك ذاك طوق الياسمين». (٣)

«والواقع أن أبيات نزار ليست من الشعر الجديد، فإذا نحن حذفنا كلمة (تقهقهين) كان لدينا أربعة أبيات من مجزوء الكامل (مذيلة)، والبيت الأول منها مصرع». (٤) والأبيات الثلاثة الأخر مدورة. وكما يمكن رد بعض أجزاء قصائده من شعر التفعيلة إلى شعر عمودى موزون مقفى، نجده يجمع صراحة بين الشكلين فى قصيدة واحدة كنوع من أشكال التجديد التى ارتادها نزار.. وذلك مثلما يأتى بقصيدته (أمية الشفتين)، حيث القصيدة كلها على البحر الكامل لكن

(١) د. شعبان صلاح: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع - ص ٢٧٦.

(٢) نزار قبانى: الأعمال النثرية الكاملة - ج ٧/٤٤.

\* يؤكد ذلك الشاعر نفسه فى حديثه لجريدة المصور - بتاريخ ١٩٩٦/٥/٣ - عدد ٢٧٢٤.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١/٣٢٥.

(٤) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر - ص ١٠٠.





في بعض أجزائها يزيد من عدد التفاعيل في البيت مع الاحتفاظ بالقافية الميمية كقوله:  
 أنا لم أكن يوماً رئيس قبيلة      حتى أحبك بالأظافر والدم..  
 لكنني رجل يحاول دائماً  
 تغيير خارطة السماء بشعره  
 وبعشقه.. تغيير طقس الأنجم. (١)

ومن الملاحظ أن نزار قباني بدأ تقليدياً بكتابة الشعر العمودي ذي الشطرين المتساويين والقافية المطردة حتى ديوانه الرابع (أنت لى)، وبداية من ديوانه الخامس (قصائد) جمع بين الاتجاهين العمودي والحر. ويلاحظ كذلك - حتى - في شعره الحر التزام الوزن والقافية واحدة أو متغيرة.. وكثير من شعره الحر تقليدي كتب - بصرياً - على شكل حر. كذلك التزامه في الشعر الحر - كشعراء العصر الحديث - بالأوزان وحيدة التفعيلة (الصفافية) دون (الركبة) ففي شعره الحر حتى عام ١٩٩٠ نجده يستخدم الأبحر البسيطة بنسبة ٩٦.٧٪ من شعره والأبحر المركبة ٣.٣٪ وهي متمثلة في بحر واحد. ولننظر لهذا الجدول:

البحر	عدد القصائد	النسبة المئوية
الرجز	٣٠	٥٠٪
المتدارك	٨	١٣.٣٪
الرمل	٧	١١.٧٪
الكامل	٦	١٠٪
المتقارب	٥	٨.٤٪
الوافر	٢	٣.٣٪
الخفيف	٢	٣.٣٪
المجموع	٦٠	١٠٠٪

#### \* لغة الغزل في قصيدة النثر لدى نزار قباني..

قصيدة النثر هي شكل يخلو من كل عناصر الموسيقى، فهي قصيدة «تنفلت خارج حدود العروض». (٢) وذلك بتحررها من جميع قيود الوزن والقافية فقليل: «الشعر المنثور أئى الذى لم يقيد نفسه بقافية ولا وزن». (٣) إنها إيقاع يدمر آخر معاقل شعر العمود فلم تأبه باللفظ نهائياً لذلك قوبلت بهجوم عنيف ينفي وجودها «لعلك ترى فى هذا الذى يسمونه شعراً أنه غير موزن وغير مقفى، فهو من نوع ما يسمونه بالشعر الحر، وهى تسمية فيها كثير من التعسف؛ لأن من أهم أركان الشعر أن يكون موزوناً منغمماً، وقد ورد مثل هذا الكلام الملىء بضروب الاستعارات والمجازات لدى الأقدمين ولاسيما مدرسة ابن العميد، ومع ذلك لم يجرؤ أحد على تسميته شعراً؛ لأن للنغمة الموسيقية فى الكلام روعة». (٤) ونزار قباني بوصفه شاعراً حدثياً حاول التجريب

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٢/ ١١١.

(٢) محمد إبراهيم أبو سنة: أصوات وأصدا - ص ٦٥.

(٣) د.غالى شكرى: شعرنا الحديث إلى أين؟ - ص ٨٧.

(٤) د.عمر الدسوقي: فى الأدب الحديث - دار الفكر العربى - ج ٢/ ٢٢٨.



مع كل الأشكال الشعرية، رغم حنينه الدائم للقالب العمودي والنظام البيتي، أما باقى الأشكال فهو يعتبرها حماقات دفعته إليها حريته وروحه المتمردة فقال: «فلقد أكتب المعلقة الطويلة، ولقد أكتب التلكس الشعرى القصيدى، ولقد أكتب قصيدة التفعيلة، أو القصيدة الدائرية، أو قصيدة النثر.. إن حريتى تدفعنى إلى ارتكاب حماقات كثيرة». (١) لكن على الرغم من ذلك يعود نزار مرة أخرى ليفرق بين الشعر واللا شعر «قصيدة النثر اسم مغلوط وخادع، وعلى صاحبه أن يرفع دعوى لدى المحاكم الشخصية لتغييره، أنا كتبت عشرات النصوص التى لا تلتزم بالوزن والقافية لكنى لم أسمها «قصائد نثرية» بل سميتها (نصوصاً حرة)». (٢)

بالرغم من كل حملات الهجوم الرافضة فقد وجد من يؤسس لها ويدافع عنها بحجة ارتياد الشعر العربى أفاقاً جديدة تبعد عن الغنائية وترتبط أكثر بالتجربة الشعرية والحالة النفسية، فهى من هذا القبيل إيقاع مستمد من معانى الكلمات، ومنبعث من الحالة النفسية للتجربة «إيقاع الجملة وعلاقة النغمات بالمعنى والقوة المثيرة للكلمات، والحد الغامض للإيحاء الذى يضاف لمحتواها الواضح المحض، والصور إنما هى أمر مستقل عن الشكل المنظوم شعراً، وعندما يتحجر هذا الشكل فى قوالب تعليمية وعندما لا يعود الشعراء أكثر من كونهم ناظمين للشعر يصبح من الضرورى إيجاد شكل آخر أكثر حرية وأكثر مرونة». (٣) إن قصيدة النثر فى خروجها على هذا المستوى الإيقاعى فإنما قد اعتمدت مستوى إيقاعياً آخر «حيث إيقاع هذه القصيدة كامن فى حركتها الداخلية بالمقدار الذى يتبدى فى حركتها الخارجية، ووفقاً لهذا المنطق فإنها لا تقيم وزناً للتفاعيل، وإنما أساسها ردود الفعل تجاه الواقع، وما تخلقه هذه الردود من تناغم مصدره نفس الشاعر المنفعلة أو الفاعلة». (٤) ولم يجد الدكتور محمد عبدالمطلب من المبررات ما يعزز رؤية قصيدة النثر الحداثية غير اتهام الكفار - قديماً - للنثر القرأنى بأنه شعر. (٥) كما طرح الدكتور محمد عبدالمطلب كثيراً من الآراء الوجيهة التى يستند فيها إلى التراث، وضح فيها أن النثر «الشعرى» مفعم بالشعرية، فلم يعد الوزن أو التفعيلة فقط مسوغات الشعرية فى النص، ولذلك قرأ كثيراً من قصائد النثر قراءات نقدية. (\*) وبمنهج مشابه لذلك ذهب نزار فى إقراره قصيدة النثر إلى حد جعله يتخذ من أسلوب القرآن نموذجاً لرؤيته النثرية، واتخذ من سورة مريم وسورة الرحمن - مثلاً - قصائد لا أطيب ولا أعذب منها، بل زاد فى التجديف حتى قال: «إن الله حين أراد أن يتصل بالإنسان لجأ إلى الشعر إلى النغم المسكوب، والحرف الجميل والفاصلة الأنيقة، كان بوسعه أن يستعمل سلطته كرب فيقول للإنسان: كن مؤمناً بى فيكون، ولكنه لم يفعل، اختار الطريق الأجمل، اختار الأسلوب الأنبل، اختار الشعر». (٦) ثم سرد آيات من سورة مريم وذيلها بقوله: «هذه واحدة من قصائد الله». (٧) ولا يخفى أن نزار قبانى قد استوحى أو أنه متأثر فى هذا المنظور بفكر

(١) نزار قبانى: مجلة العربى الكويتية - أبريل ١٩٩٢ - عدد ٤٠١ - ص ٦٩.

(٢) نزار قبانى: مجلة المصور - ١٩٩٦/٥/٣ - عدد ٣٧٣٤.

(٣) سوزان برنار: قصيدة النثر - ترجمة زهير مجيد مفامس - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة أفاق الترجمة ١٩٩٦ - ص ١٢.

(٤) يوسف حامد جابر: الإيقاع فى قصيدة النثر - مجلة الموقف الأدبى - دمشق عدد ٢٣٤ - ص ٢٣.

(٥) د. محمد عبدالمطلب: النص المشكل - الهيئة العامة لقصور الثقافة - كتابات نقدية ١٩٩٢ - ص ٣٥.

\* انظر د. محمد عبدالمطلب: قراءات أسلوبية فى الشعر الحديث - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥. وانظر قوس قزح - العدد الأول/مايو ٢٠٠٣ - ص ٦٣ وما بعدها.

(٦)، (٧) نزار قبانى: الأعمال النثرية الكاملة - ج ٧/ ٦٧، ٦٩.





الأستاذ سيد قطب - رحمه الله - فى كتابه «التصوير الفنى فى القرآن الكريم».

وقد رأى الباحثون أنه من الصعوبة تتبع مراحل تطور البيئة الإيقاعية فى قصيدة النثر العربية، فالإيقاع الشعري أصبح ظاهرة أشمل من مجرد الوزن والقافية (المفهوم الكلاسيكى للشعر)، فهو إيقاع يتجاوز الصوت إلى الصورة الشعرية بل وإلى الدلالة أيضاً. ولكن هذا التطور ارتبط ارتباطاً وثيقاً بعوامل كثيرة منها الوعي الإبداعي لرؤية العالم. وربط التطور فى الأشكال الشعرية بالمتغيرات الاجتماعية والثقافية والأبنية السياسية إضافة إلى المتغيرات الاقتصادية للمرحلة الجمالية التى «تمثل زمنية الحداثة الشعرية». (١) لذلك قال نزار: «إن قصيدة النثر هى ثمرة من ثمار الحرية ونتيجة من نتائج الثورات الثقافية والسياسية». (٢) فنزار يعترف بها مع الذين يقرونها - وقد سبق أن رفضها مع المعارضين لها - ويقول «ليس عندي حساسية ضد قصيدة النثر أو أى شكل جديد.. فليس المهم التخلي عن الوزن والقافية بل المهم أن يكون ثمة تعويض موسيقى للفراغ الناشئ عن إلغاء الوزن والقافية، فإذا استطاع الشاعر أن يقدم هذا البديل الموسيقى فسوف نصغى إليه بكل خشوع واحترام». (٣) ثم كتب نزار دواوين كاملة على شكل قصيدة النثر مثل: (مائة رسالة حب) ويقول فى مقدمته: «وأنا بالرغم من الحرية التى كنت أمارسها كشاعر كنت أحس فى كثير من الأحيان بأننى مقيد بأصول الشعر وقواعده، وإطاراته العامة، وأن هناك أشياء خلف ستائر النفس تريد أن تعبر عن ذاتها خارج شكيليات الشعر ومعادلاته الصارمة، وبتعبير آخر كانت هناك منطقة فى داخلي تريد أن تنفصل عن سلطة الشعر تريد أن تتجاوز الشعر». (٤) وعبر هذا التراجع بين الشعر والنثر يصل نزار قباني إلى الاعتراف الصريح بشرعية قصيدة النثر وإلغاء الخط الفاصل بين الشعر والنثر فقال: «من خلال تعاملى مع الكلمات وتأملى بالإمكانات الموسيقية غير المحدودة تحت جلد المفردات، ولألوف الإيقاعات المحتملة التى يمكن أن يفجرها الكاتب من تربة اللغة وطبقاتها السفلية تكشف لى أن الخط الصارم الذى تعودنا أن نرسمه بين الشعر والنثر هو خط وهمى، وأن قصيدة النثر التى تبرأنا منها ذات يوم وأسقطنا حقوقها المدنية، واعتبرناها طفلاً مجهول النسب قد استردت شرعيتها وجواز سفرها وأصبحت عضواً أساسياً فى نادى الشعر». (٥).

فنزار قباني لم يكن بعيداً عن التطور والتجديد الموسيقى الذى طغى على الشعر العربى حتى وصل به إلى قصيدة النثر، فقد واكبه وتفاعل معه، حيث «يفيد نزار من فكرة التطور فى القصيدة العربية، بل إنه فعل ذلك بعدة أشكال فى دواوينه المختلفة، فقد ثار على الوزن والقافية لدرجة أنه كتب قصائد نثرية فى ديوانه ١٠٠ رسالة حب، وبعض الدواوين الأخرى مثل (كل عام وأنت حبيبتي)». (٦) وقال عنها: «أتوقع أن تكون قصيدة النثر هى قصيدة المستقبل؛ لأنها الأشجع والأكثر حرية». (٧) وأكد ذلك بعض النقاد فى تعليقه على أحد دواوين نزار قباني فقال: «نشير أيضاً إلى ظاهرة خطيرة فى الديوان، هى أن ما يزيد على نصف صفحات الديوان هو مجموعة قصائد نثرية، فمن بين ١٥٦ صفحة هناك ٨٤ صفحة نثرية، فى حين أن الشعر الموزون لا يتجاوز ٧٢ صفحة». (٨) ومن الملاحظ أن قصيدة النثر طغت على

(١) د. صبرى حافظ: تحولات الشعرية والواقع فى السبعينيات - الجامعة الأمريكية بالقاهرة - ١٩٩١ - العدد ١١ - مجلة ألف.

(٢)، (٣) نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة - ج ٧ / ٤٠، ٤٤.

(٤) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٢ / ٢٨٥.

(٥) نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة - ج ٧ / ٤٠.

(٦) إيهاب العزازي: أهات نزار قباني - ص ١٢٥.

(٧) جهاد فاضل: قضايا الشعر، (حديث مع نزار قباني) - ص ٢٤٢.

(٨) جهاد فاضل: فتافيت شاعر - ص ١٤٤.





إنتاج الشاعر فى الفترة الأخيرة منه.

وعلى الرغم من ذلك لم يستطع نزار الفكاك من أسر موسيقاه الجميلة، ولم يتخلص من خبرته الإيقاعية التى ظلت تلاحقه حتى فى قصائده النثرية، فحتى قصيدة النثر لديه هى مرحلة وسط بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، فهى لم تصل إلى قصيدة النثر الخالص، ولم تستطع أن تتخلص من موسيقى شعر التفعيلة، ونرى ذلك - مثلاً - بقصيدته (هل تجيئين معى إلى البحر؟) ويقول فيها:

لقد انفجرت بيروت بين أصابعى / كدواة بنفسجيه

ودخلت شظايا فى صوتى وفى أوراقى.

فساعدنى على ترميم وجهى.. (١)

فالأسطر على وزن المتدارك وتفعيلته (فاعلن)، لكن تكثر بها الزحافات والعلل حتى تتحطم نسقية الوزن مثل الخبن فتصير///ه ثم القطع فتصير//ه أى حذف الثانى الساكن، وحذف ساكن الوند المجموع وتسكين ما قبله.

ومن دواوينه النثرية: (مائة رسالة حب، أشعار خارجة على القانون، قصائد مفضوب عليها)، ومن قصائده النثرية: (قصيدة غير منتهية فى تعريف العشق، بيروت والحب والمطر، تنويعات موسيقية عن امرأة متجردة)، ويقول فى الأخيرة:

ما احترقت القتل من قبل.. ولكن..

سمك القرش الذى يقفز من خلجان نهديك

البدائيين.. يغرينى بتنفيذ الجريمة. (٢)

ويقول فى ديوان (قصائد مفضوب عليها) ص ١٢٧:

لا تفاخر ببطولاتك فى الليدو/ فسوزان وجانين وكوليت

وآلاف الفرنسيات لم يقرأن يوماً/ قصة الزير وعنتر.

أنت تبدو مضحكاً فى ليل باريس..

فعد فوراً إلى الفندق.. إن الضوء أحمر..

ومن ديوان (مائة رسالة حب) نقرأ معاً هذه الرسالة:

كلما مر صوتك البنفسجى/ من أسلاك الهاتف وصبح على/ أتحوّل إلى غابة. (٣)

ويقول عن هذا الديوان: «فى هذا الكتاب المكتوب على شكل رسائل سقطت الأشكال الخارجية للشعر سقوطاً نهائياً، تكسر الجبس، وتفتت السيراميك، واختفت التفعيلات والقوافى، وللمرة الأولى فى حياتى أخذت إجازة من الأصول الشعرية ومن أنظمة السير الخيلية الصارمة». (٤)

**\* من ظواهر التجديد الموسيقى لدى نزار قبانى..**

بجانب متابعة نزار الإبداعية والتنظيرية للتشكيلات الموسيقية الجديدة التى طرأت على شكل القصيدة العربية فى إطارها الخارجى من عمودية إلى حرة أو تفعيلية إلى نثرية، نجد لديه تجديدات فى البنية الإيقاعية للموسيقى الداخلية فى القصيدة العربية. فقد تعددت

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٢/ ٧٨٠.

(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١/ ٨٨.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٢/ ٥٢٠.

(٤) نفسه - ص ٢٨٧.



(٥) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٥/١٨٢.



خمسة مقاطع، تبدأ كل مقطوعة منها بكلمة لماذا، وتنتهى بالكلمة نفسها، وتختلف المقطوعات طولاً وقصراً حسب الدفقة الشعورية للمقطع. فالمقطوعة الأولى: تتكون من ثلاثة أسطر بقافية نونية. والمقطوعة الثانية: تتكون من أربعة أسطر بقافية ميمية. والمقطوعة الثالثة: تتكون من ستة أسطر، ثلاثة منها يائية القافية والثلاثة الأخرى عينية القافية. والمقطوعة الرابعة: تتكون من سبعة أسطر، أربعة منها همزية القافية، واثنان بقافية هائية، والسطر السابع بقافية الهمزة. والمقطوعة الخامسة والأخيرة: تتكون من خمسة أسطر نونية القافية مثل المقطوعة الأولى. والقصيدة بمقاطعها الخمسة على وزن المتقارب ولنقرأ المقطع المطلق:

لماذا؟ لماذا تخليت عني؟

إذا كنت تعرف أنسى

أحبك أكثر منى.. لماذا؟ (١)

فقصيدة (لماذا؟) من نوع القصيدة المقطعية التى ينتهى كل مقطع فيها بقافية مخالفة لقافية المقاطع الأخرى لاختلاف الحالة الشعورية للشاعر من مقطع لآخر، واعتمد تغيير القافية فى تغيير الشعور، لأن القافية هى آخر ما يعلق فى ذهن المتلقى.

(د) التجديد فى موسيقى القافية المقيدة: إذ يسبقها بحرف ساكن ليس من حروف المد، وبذلك يبني قصيدته على لزوم ما لا يلزم، من خلال القصص فى الضرب وهو حذف ساكن السبب الخفيف وتسكين ما قبله فتصير ه//هـ — ه//هـ فى المتقارب، ولم يرد الروى فى القصص إلا مسبوقاً بمد، ولكن نزار قباني أسبقه بحرف صامت ليس مداً، ونظم أكثر من قصيدة على هذه الصورة دون تكلف وإعياء مثل قصيدته (محاولات لقتل امرأة لا تقتل):

وعدتك أن لا أحبك/ ثم أمام القرار الكبير جبنْتُ..

وعدتك ألا أعود وعدْتُ.

وألا أموت اشتياً ومِتْ.

وعدت مراراً.. وقررت أن أستقيل مراراً

ولا أتذكر أنى استقلتُ. (٢)

فالمعروف فى القصص بالقافية المقيدة، ساكنة الروى، أن يسبقه مد، لكن نزار قباني استطاع أن يستخدم حروفاً مثل النون (جبنْتُ) واللام (استقلت) عوضاً عن المد، وهنا تبدو براعة الشاعر النطقية الفيزيائية فى أن الحرفين من الحروف المائعة، وهى أقرب الحروف الصامتة إلى الصوائت أو حروف المد من (واو وياء وألف). (٣) فكان التوفيق اللسانى حيث لم يحدث نفور صوتى باعتبار تقارب المخارج بين الحروف المائعة التى هى مثل حروف المد والصامت الساكن التاء، وكذلك التماثل بين التائين الساكنين فى (مت). فكلاهما لا يحتاج فى نطقهما للحركة لوضوحهما.

(هـ) استخدام البحر الواحد تاماً ومنجزوفاً فى البيت الواحد مثل قصيدته (إلى وشاح أحمر) ويقول فيها:

سألتك كيف جمعت الجراح

فجاءت وشاح.

يعربد قنديل نار ووهج

بكف الرياح. (٤)

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١/ ٢٧٠.

(٢) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٤/ ٢٩٥.

(٣) انظر د. قاسم البريسم: منهج النقد الصوتى فى الخطاب الشعرى - ص ٤٧.

(٤) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١/ ١٥٤.





فالقصيدية على البحر المتقارب، وجاء الشطر الأول تاماً بأربع تفعيلات، وجاء الشطر الثانى مجزوءاً بتفعيلتين فقط. وهذه الصورة تقترب فى شكلها من نمط فنى عرفه الشعر الأندلسى وهو «التوشيح».

(و) ومن تجديده فى التشكيل الموسيقى وأيضاً اللغوى: تكرار بيت بعينه فى القصيدة أكثر من مرة، مثلما جاء فى قصيدة (مكابرة) حيث جاء البيت:

ترانى أحبك؟ لا. لا محال أنا لا أحب ولا أغرم. (١)

ثلاثة مرات بالقصيدة (الخامس/الثامن/الحادى عشر)، أى أنه تكرر ثلاث مرات بعد كل مجموعة من الأبيات، فقسم القصيدة إلى مجموعات، وكأن كل مجموعة قصيدة بذاتها تمثل لفظة شعورية مستقلة تكتمل معها الدفقة الموسيقية، يربط بينها هذا البيت فى إطار القصيدة الكلى من البحر المتقارب.



## المبحث الثانى.. الأوزان والبحور

### \* الوزن والحالة النفسية..

فكرة قديمة ترجع إلى واضع العروض العربى الخليل بن أحمد (\*) وهى تحديد طابع نفسى لكل وزن من أوزان بحور الشعر؛ إذ إن «الأوزان تتسع لأغراض النظم فى كل حالة من أحوال الشعور والعاطفة التى تعرض للنفس البشرية، فوافقت هذه الأوزان أغراض الحماسة والفخر والغزل والرثاء، كما وافقت أغراض الغناء والرقص». (١) فبعض الأوزان يتفق وحالة الحزن، وبعضها يتناسب وحالة البهجة؛ لأن استعمال الكلمات واختيار البحر ظاهرة نفسية تفرض الوزن «والشعر متى فقد الوزن أضاع منه صفة الشاعرية؛ لأن الوزن تعبير عن حالة من حالات النفس فى هدوئها وصفائها، وفى غضبها وثورتها». (٢) على الحد الذى يجعلنا نرى أنه بالرغم من أن الوزن صورة إيقاعية مجردة فإنه يحمل دلالة شعورية. وبالرغم من كونها فكرة لها قيمتها فإن بها عوزاً، فعملية استقراء لمجموعة من القصائد تدلنا فى وضوح على أن الشعراء قد عبروا فى الوزن الواحد عن حالات شعورية مختلفة من حزن وفرح، حتى قام شعراء العصر الحديث بالخروج عن أطر الشكل القديم إلى تشكيلات موسيقية جديدة أكثر مواءمة للحالات النفسية المختلفة.

فقامت محاولات التجديد الموسيقية بالاعتماد على البنية الداخلية فى التعبير عن الحالات الشعورية «فالنغم الداخلى يأتى صدى للمحتوى النفسى». (٣) لأنه «كلما علت درجة الانفعال، وطفى التأثير الشديد على المبدع كان أقرب إلى التماس الأوزان القصيرة، والإيقاعات السريعة، التى تتواءم وحركة الانفعال، وسرعة التنفس». (٤) وليست الأوزان والإيقاعات فقط هى التى ترتبط بالحالة النفسية بل كذلك القوافى حيث «إن القوافى المختلفة المعانى عند الشعراء تعكس التجربة الشعرية». (٥) حقاً.. إن الأوزان القصيرة تناسب حالات البهجة، لكن حالات الحزن والفرح نفسها أنواع، فهناك الحزن الهادئ، وهناك الحزن الثائر، وتختلف - بعد ذلك - درجات الهدوء والثورة.

وإن كنا نسلم - فى البدء - بقيمة مقدمات هذه الفكرة التى يراها الخليل فإننا لا نطمئن كثيراً لنتائجها كما أشار البحث من قبل، وإن كان الخليل قد أحصى - قديماً - البحور وعدد الأوزان، فإن النقد - حديثاً - أحصوا نسب الشعر العربى المنظوم على هذه البحور فوجدوا أن البحر الطويل أكثر البحور التى نظم عليها الشعر العربى؛ لأن «البحر الطويل قد نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربى». (٦) وذلك لكثرة مقاطعه الصوتية التى تتناسب والمواقف

\* انظر حسنى عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربى - ج١/ ٢٠.

(١) العقاد: اللغة الشاعرة - ص ٤٠.

(٢) د. يوسف عز الدين: التجديد فى الشعر العربى - ص ٢٥٠.

(٣) نفسه - ص ٧٨.

(٤) د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية فى الشعر العربى المعاصر - ص ٢٥١.

(٥) د. يوسف عز الدين: التجديد فى الشعر الحديث - ص ٧٤.

(٦) د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر - ص ١٩١.



الجليلة من مفاخرة ومناظرة ومهاجاة « ثم نرى كلا من الكامل والبسيط يحتل المرتبة الثانية فى نسبة الشيوخ، وربما جاء بعدهما سكل من الوافر والخفيف. وتلك هى البحور الخمسة التى ظلت فى كل العصور موفورة الحظ يطرقها كل الشعراء ويكثررون النظم منها. أما المتقارب والرمل والسريع فتلك بحور تذبذبت بين القلة والكثرة يالفها شاعر ويكاد يهملها آخر». (١) وهذه - بالطبع - نتائج لها قيمتها فى مجال البحث، لكن عندما نلج إلى شاعر واحد وفى غرض معين مثل نزار فى العزل قد نرى غير ذلك.

#### \* البحور لدى نزار قباني ودلالاتها:

وقد قام البحث بإحصاء مصفر لنسب البحور التى دارت فى شعر نزار فى دواوينه الستة الأولى (قالت لى السمراء، طفولة نهد، أنت لى، قصائد، حبيبتي، الرسم بالكلمات) وكلها غزلية فكانت هذه النتائج:

١	الرجز ٣٠ قصيدة	٧	البسيط ٦ قصائد
٢	السريع ٢٧ قصيدة	٨	المتدارك ٦ قصائد
٣	الكامل ٢٦ قصيدة	٩	الطويل ٥ قصائد
٤	المتقارب ١٩ قصيدة	١٠	المجتث ٤ قصائد
٥	الخفيف ١٩ قصيدة	١١	الوافر ٣ قصائد
٦	الرمل ١٠ قصيدة	*	مجموع القصائد ١٤٩ قصيدة

بالنظر فى هذا الجدول ومحاولة تفسير دلالة تفعيلة (مستفعلن) الرجزية واعتلائها قمة البحور، نرى أن نزار قباني قد بدأ تجربته بولاء غير قليل للبنية الإيقاعية الأم، وكأنه أراد إن يتمثل تجربة الأمة ككل، وفى طفولته الشعرية كان امتداداً لطفولة الشعر العربى ذاتها حيث قال النقاد: «إن الشعر العربى فى طفولته بدأ رجزاً، واشتهر بحر الرجز بين شعراء العرب حتى إن بعض القدماء أطلق عليه مطية أو حمار الشعراء». (٢) فسهولة هذا البحر وقبول تفعيلته (مستفعلن) للعلل والزحافات ييسر على الشاعر النظم عليه «فبحر الرجز له عدة مزايا فهو يقبل الرخص العروضية التى لا تسمح بها الأوزان الأخرى، فوحدته الإيقاعية مرنة لا يصعب التصرف فيها». (٣) حتى قال الدكتور ماهر حسن فهمى فى حديثه عن البوق كجهاز موسيقى واف: «إنه (أى البوق) قريب من الحياة قرب بحر الرجز من نفمة الحديث والحوار». (٤) فإذا وجدنا أن الرجز فى الدواوين الستة الأولى لنزار قباني يغطى خمس شعره على وجه الدقة، أدركنا بشئ يكاد يكون يقيناً أن نزار قباني يحمل جينات القصيدة العربية فى تحولاتها المختلفة، حتى أبلغها حد الخروج من الإيقاع الظاهرى إلى الإيقاع المنعكس الداخلى حيث أوصلها إلى قصيدة النثر، أليس أمراً دالاً أن تتبدى فى تجربة شاعر الإيقاعية

(١) نفسه ص - ١٩٢.

(٢) نفسه - ص ٣٢١.

(٣) د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية فى الشعر العربى المعاصر - ٢٥١.

(٤) د. ماهر حسن فهمى: نزار قباني وعمر بن أبى ربيعة - ص ١٥٠.





## تحولات الأمة العربية؟

بارتداد النظر مرة ثانية إلى الجدول وهبوط النظر شيئاً فشيئاً إلى الأسفل نجد نزار قباني كما أعلن ولأه - من قبل - للتجربة العربية الأم، يعلن ثورته - الآن - ويخالف التقليد لدى شعراء العربية، حيث يأتي لديه البحر السريع في المرتبة الثانية عكس ما عرف عنه في الشعر العربي ككل، فهو بحر موسيقاه مضطربة « لا تستريح إليها الأذان إلا بعد مران طويل؛ وذلك لقلة ما نظم منه ». (١) وهو بحر مركب التفعيلة. عكس ما عرف لدى الشعراء المعاصرين من اعتمادهم البحور الصافية بعامة دون المركبة. (٢) لذلك لا عجب أن نرى لديه البحر الخفيف يتقدم غيره من البحور الصافية وذلك لأن البحر الخفيف « بحر هادئ النغم، تسيغه الأذواق الحضرية، وهو أقرب البحور - باستثناء الرجز - إلى النثر ». (٣)

عود مرة ثانية للولاء الإيقاعي في التجربة الأم للشعر العربي نجد نزار قباني يكاد يهمل بحراً مثل المجتث فيأتي لديه في المرتبة قبل الأخيرة؛ ذلك أن « المجتث من الأوزان التي لم يكن لها وجود حقيقي، ولكنها استخرجت استخراجاً من دوائر الخليل ». (٤) هكذا نرى الشاعر في طفولته الإبداعية يتمثل التجربة العربية بعامة.

بالنظرة العامة للجدول السابق نجد أن أبحراً اختفت ولم ينظم عليها الشاعر مثل الهزج والمديد والمنسرح والمقتضب والمضارع وأغلبها أبحر مركبة، وذلك له ما يبرره حيث إن البحور الصافية (وحيدة التفعيلة) هي أنسب البحور في مجال الغزل والحب، أما الأبحر المركبة فهي تناسب المواضيع العميقة والقضايا الأكثر تعقيداً مثل أمور السياسة مثلاً، لذلك في إحصائية لشعره السياسي وجد أن الأبحر المركبة لها السيادة خاصة ما كان منها على الشكل العمودي. (٥)

البحر	الأبيات	النسبة المئوية	البحر	القصائد	النسبة المئوية
الخفيف	٣٠٧	٥٩.٥٪	الخفيف	٤	٣٦.٥٪
الكامل	١٢٣	٢٠.٢٪	الكامل	٣	٢٧.٣٪
البسيط	٥٤	٩.٥٪	البسيط	٢	١٨.٢٪
الطويل	٣٦	٦.٩٪	الطويل	١	٩٪
الرمل	١٥	٢.٩٪	الرمل	١	٩٪
المجموع	٥٣٥	١٠٠٪	المجموع	١١	١٠٠٪

هذا الإحصاء وإن كان يبعد شيئاً ما عن موضوع البحث (الغزل) فنحن نعتبره تمهيداً له، فالشاعر في شعره جميعاً يسعى إلى البساطة والاقتراب من لغة الحياة العادية، ومن ثم يتبين

(١) د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر العربي - ص ٩٠.

(٢) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر - ص ٨٥ وما بعدها.

(٣) د. ماهر حسن فهمي: نزار قباني وعمر بن أبي ربيعة - ص ١٤٤.

(٤) د. شكري عياد: موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية) - ص ١٥.

(٥) عبد الرحمن محمد الوصيفي: نزار قباني شاعراً سياسياً - ص ٥٠٣.



شغف الشاعر في شعره التقليدي بالبحر الخفيف نظراً لقابلية هذا البحر للزحافات والعلل وأثر إيقاعه على المتلقى فالبحر «الخفيف أخف البحور على الطبع أحلاها في السمع يشبه الوافر ليناً ولكنه أكثر سهولة وأقرب انسجاماً، وإذا جاد نطقه رأيتُه سهلاً ممتعاً لقرب الكلام المنظوم فيه من القول المنثور، وليس في بحور الشعر بحر نظيره يصلح التصرف بجميع المعانى». (١) نلمح بعد ذلك ارتقاء البحر الكامل إلى المرتبة الثانية فهو بحر «يتسع لأغراض شعرية كثيرة». (٢) حيث يلاحظ «اهتمام شعرائنا بالبحر الكامل، وكثرة النظم منه حتى بدأ ينافس الطويل في منزلته القديمة كما نرى أن البحر الخفيف قد بدأت تعلو أسهمه في سوق الشعر». (٣) ونلاحظ هنا عدم تركيز نزار على البحر الرمل في شعره السياسي لأنه بحر صاف (وحيد التفعيلة) يناسب الجانب الغزلي في شعره فهو «وزن فيه لين وضعف». (٤) لذلك جاء في نهاية الأوزان هنا في الجانب السياسي. ورغم تأخره إلى رقم خمسة في هذا الجدول فهو مقام متقدم بالنسبة لباقي البحور الستة عشر، حيث إنه في الاهتمام العام بالشعر العربي لم يكن موفور الحظ، فلدى شعراء العرب نجد اهتماماً بمعظم البحور «أما الرمل فهو ذلك البحر الذي ظل في أشعار القدماء خامل الذكر، حتى جاء العصر الحديث ونهض به نهضة كبيرة أوشكت أن تنزله المنزلة الثانية في أوزان الشعر». (٥) وذلك ما سوف نراه في الجانب الغزلي لنزار.

وعلى الأعم.. نجد أنه من أهم خصائص استخدامات نزار قباني الموسيقية التوازن الموسيقي النسبي في استعمال البحور الشعرية، فلم يسقط أسير بحر دون آخر، وهذه ميزة يعلو بها على كثير من الشعراء الذين تأسروهم بحور بعينها، فاستخدم في شعره الغزلي ثلاثة عشر بحراً شعرياً في استعمالاتها التامة والمجزوءة والمشطورة والمنهوكية.. وذلك عبر إحصائية أجراها البحث على قدر من إنتاج الشاعر الغزير، ومادة البحث لهذه الإحصائية هي المجموعات الثلاث الأولى من الأعمال الكاملة للشاعر بجانب ديوان منفرد هو (هل تسمعين صهيل أحزاني؟).

(١) د. علي الجندي: الشعراء وإنشاد الشعر - ص ١٠٦.

(٢) د. ماهر حسن فهمي: نزار قباني وعمر بن أبي ربيعة - ص ١٤٥.

(٣) د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر - ص ٢٠٠.

(٤) د. شكري عياد: موسيقى الشعر العربي - ص ١٣٥.

(٥) د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر - ص ٢٠٠.



جدول رقم ١: (نسبة حضور البحور من حيث عدد الأبيات).

البحر	القصائد	عمودية	حديثه	عدد الأبيات	عدد الأبيات
الرجز	١١٢	٣٠	٨٢	٣٩٧٤	٪٢٨.٦٨
الرمل	٤٦	٦٣	٤٠	٢٢٤١	٪١٦.١٧
الكامل	٦٣	٣٢	٣١	١٨٢٦	٪١٣.١٨
المتقارب	٦٧	١٩	٤٨	١٧٧٩	٪١٢.٤٤
المتدارك	٣٥	٥	٣٠	١٣٤٦	٪٩.٧٢
الوافر	١١	٤	٧	١١١١	٪٨.٠٢
الخفيف	٢٥	٢٥	—	٥٦٤	٪٤.٠٧
السريع	٣٤	٢٧	٧	٣٥٨	٪٢.٥٩
البسيط	١٨	١٦	٢	٢٩٣	٪٢.١٢
المديد	٢	١	١	١٧٥	٪١.٢٧
الطويل	١٠	١٠	—	١٣٤	٪٠.٩٧
المجتث	٤	٤	—	٥٢	٪٠.٣٨
الهزج	١	—	١	٨	٪٠.٠٦
المجموع	٤٢٨	١٧٩	٢٤٩	١٣٨٦١	٪١٠٠

نلاحظ في هذا الجدول الإحصائية نسبة البحور في شعر نزار الغزلى اعتماده أكثر على البحور الصافية (وحيدة التفعيلة) فقد تقدم الجدول ستة أبحر صافية في المقدمة، ثم ستة أبحر مركبة في المؤخرة. وكان الهزج هو الخاتمة بقصيدة واحدة من الشعر الخمر. وقد ترك نزار أبحراً فلم ينظم عليها وهي مركبة (المقتضب، المنسرح، المضارع) وهو في ذلك يشابه معظم الشعراء المعاصرين. غير أن هناك من الشعراء المعاصرين من أبدع معظم شعره على بحر المنسرح، من باب (لزوم ما لا يلزم) مثل الشاعر المصري المعروف «أبو همام» الدكتور عبداللطيف عبدالحليم.





جدول رقم ٢: (نسبة البحور من حيث القصائد).

النسبة المئوية	القصائد	البحر
٢٦.٢٥٪	١١٢ (٢٣ + ٨٩)	الرجز (تام ومجزوء)
١٥٪	٦٧	المتقارب
١٤.٥٠٪	٦٣ (١ + ٦٢)	الكامل (تام ومجزوء)
١١.٥٠٪	٤٦ (١ + ٤٥)	الرملي (تام ومجزوء)
٨٪	٣٥	المتدارك <sup>١</sup>
٨٪	٣٤	السريع
٦٪	٢٥	الخفيف
٤٪	١٨	البسيط
٢.٥٠٪	١١ (١ + ١٠)	الوافر (تام ومجزوء)
٢.٥٠٪	١٠	الطويل
١٪	٤	المجتث
٠.٥٠٪	٢	المديد
٠.٢٥٪	١	الهزج
١٠٠٪	٤٢٨	المجموع

فمثل هذه الجداول الإحصائية توضح نسبة البحور التي استخدمها نزار خلال نتاجاته المختلفة، وتوضح أيضاً تنويعه في الاستخدام، فلم يتكئ كلياً على بحر دون آخر، وإن كان أكثر في استخدام بعض البحور لضرورة فنية اقتضتها موضوعاته، وشعرية التجديد الحديثة. ونلاحظ من هذه الإحصائية أن نزار قباني ترك أبحراً معينة مثل مixel البسيط؛ لأنه من الأوزان التي «أجمع أهل العروض على أنها من اختراع المولدين وأنه لم يكن معروفاً قبل عهد العباسيين، وقد نظم منه الشعراء على قلة في كل العصور». (١) فنزار هنا يتفق مع الشعراء في كل العصور في تركه هذا الوزن، لكنه يختلف معهم في استخدامه بحر المجتث حيث نظم عليه أربع قصائد من الشكل العمودي، فارتفع نصيب المجتث في عدد القصائد عن بحري المديد والهزج في استخدام نزار لهما، وعن أبحر المضارع والمقتضب والمنسرح التي أهملها نزار ذلك إذا عرفنا أن المجتث «هو البحر الثاني الذي أبى معظم شعرائنا المحدثين النظم منه، أو لم يستريحوا إلى موسيقاه». (٢) بعد مixel البسيط.

(احتفاظ الرجز بالمرتبة الأولى في الاستخدام لدى نزار)

\* إذا رجعنا للجدول رقم ١ وجدنا عدد قصائد الشعر الحر عند نزار أكثر من عدد قصائد

(١) د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر - ص ١١٨.

(٢) نفسه - ص ٩٤.



\* أشار كل من الدكتور عز الدين إسماعيل وعبدالله الراجعي إلى تراجع الرجز وغلبة المتدارك والمتقارب علي الشعر المعاصر في السبعينيات.



نزار - بصدد البحث عن حرية إيقاعية أوسع عبر الأوزان الصافية (وحيدة التفعيلة) بل وأصغرها وحدة وزننية كالمتقارب والمتدارك ه/ه//ه/ه/ ومعكوسها ه/ه//ه/.

### (غلبة الأوزان البسيطة)

أ - لأنه من الشعراء المعاصرين الذين زادت لديهم نسبة شعر التفعيلة (الحر) عن نسبة الشعر العمودي، خاصة وأن شعراء التفعيلة يفضلون الأوزان الصافية على المركبة. (١)  
ب - نزار، وغيره من المعاصرين، يطمح إلى حرية أكبر في التشكيل الوزني لقصائده، وهذه الحرية تحققها وحدة التفعيلة في الأوزان البسيطة، حيث يسهل تكرارها وتدفعها بعكس الحال مع الأوزان المركبة.

ج - الأوزان الصافية التي يستخدمها نزار أوزان خافتة؛ نظراً لوقوع جوهر الإيقاع أى الوتد المجموع ه/ه//ه/ بعيداً عن موضع البداية (الرجز ه/ه//ه/ - المتدارك ه/ه//ه/ - الكامل ه/ه//ه/ - الرمل ه/ه//ه/) ولا يخرج عن هذا الإيقاع الخافت سوى المتقارب ه/ه//ه/ لوقوع الجوهر في بدايته، حتى هذا الوزن يؤدي إلى خفوت النغم نظراً لتكرار تفعيلته الوحيدة في البيت ثمانى مرات متتالية.

### \* الضرورة الشعرية و تجاوزات موسيقية..

هى تلك الرخص من التجاوزات التى يسمح بها للشاعر دون الناثر، وهى قديمة منذ الجاهلية، مثل قضية الالتفات - مثلاً - والتى عرفت فيما بعد بالإقواء على لسان إحدى المغنيات فى بيت النابغة الذبياني:

زعم البوارح أن رحلتنا غداً وبذاك خبرنا الغراب الأسود.

وانقسم حولها - قديماً - النقاد والبلاغيون ثلاث طوائف: (\*)

- فئة تجيزه إجازة مطلقة (الخليل/ ابن جنى/ أبو على الفارسي) من صرف الممنوع ومنع المصروف وقصر الممدود ومد المقصور والترخيم وتذكير المؤنث، وحذف بعض اللفظ ما لم يلتبس. أى يسمح للشاعر ما لا يسمح به للناثر فهى ضرائر تبيح العذر.

- فئة تجيز بعضها وتمنع بعضها الآخر (ابن قتيبة/ المبرد) أجازوا صرف الممنوع وقصر الممدود، ومنعوا منع المنصرف من الصرف ومد المقصور، وترك الهمز من المهمز، ومنعوا أن يهمز غير المهوز، ومنعوا أن يسكن الشاعر ما كان ينبغى أن يحرك.

- فئة ترفض الضرورات مطلقاً (ابن طباطبغا، ابن خلدون، أبو هلال العسكري، ابن رشيق القيرواني، ابن وهب الكاتب).

أما فى العصر الحديث فهما فئتان فقط:

- فئة تجيزه مطلقاً: (مصطفى السحرى، محمود شكرى الألوسى) لأنه يباح للشاعر ما لا يباح للناثر.

- فئة ترفض فكرة الضرورات من أساسها مثل نازك الملائكة، وهى تقول: «نحن نرفض بقوة وصرامة أن يبيع شاعر لنفسه أن يلعب بقواعد النحو واللغة مجرد أن قافية تضايقه، أو تفعيلة

(١) انظر ما توصل إليه عدد من الدارسين من ازدياد اعتماد الشعراء المعاصرين على الأوزان الصافية دون المركبة:

- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر - ص ٨٠ وما بعدها.

- عز الدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر - ص ٨٥ وما بعدها.

- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب - ص ٨٦ وما بعدها.

\* انظر: د. يوسف حسين بكار: بناء القصيدة العربية - دار الثقافة - القاهرة - ١٩٧٩ - ص ١٣٨: ١٤٤.





تضبط عليه، وأنه لسخف عظيم أن يمنح الشاعر نفسه أية حرية لغوية لا يملكها الناثر، إن كل خروج على القواعد المعتبرة ينقص من تعبيرية الشعر». (١)

كما قيل إن الضرورات تبيح المحظورات يلجأ الشاعر إلى «كسر الأنظمة النحوية في سبيل تفجير الطاقات السحرية الصوتية للكلمات، فيخضع لمفاهيم تفرضها دفقات الكلمات نفسها». (٢) أو دفقات الإيقاع التي تحضر ذهن الشاعر - أحياناً - قبل الكلمات، فالموسيقى قد تسبق في وجودها عناصر القصيدة الأخرى، فربما قاربت القصيدة «أن تتحقق أولاً بوصفها إيقاعاً معيناً قبل أن تصل إلى التعبير في كلمات». (٣) لذلك قد يصطدم البناءان اللغوي والإيقاعي بين يدي الشاعر فيلجأ إلى ما سمي بالضرورات الشعرية فتبعد به عن الفصاحة، ومن ثم تبعده عن أن يكون بليغاً وجيداً لأنه «ليس هناك تدافع وصراع بين البنية اللغوية والبنية الإيقاعية إذا أخلص الشاعر لصنعتة، وتعامل مع لغته تعاملًا واعياً وعميقاً». (٤) والبحث يرى أن موضع الضرورات الشعرية في باب اللغة، لذلك أشار إلى مثل هذه التجاوزات في موضع (ماخذ لغوية) \* فهي «رخص منحت للشعراء كي يخرجوا بها عن بعض قواعد اللغة لا قواعد الوزن والقافية». (٥)

ليس من السهل أن يخطئ شاعر كبير عروضياً، إلا أن هناك أخطاء عروضية قد تفلت من أذن الشاعر عندما يسيطر إيقاع الفكرة والكلمة على موسيقى البيت الشعري، فيجد لغته تندفع لتحقيق أجزاء الفكرة والصورة اللتين سبقتا إلى الذهن واحتلتا فيه مكاناً، وقد يغفل الشاعر عن هذا التجاوز لكونه لا يعترف بتأثير كبير له في موسيقى الشعر، فلا يأبه به في إبداعه، أو لشدة التحامه بلغته المصورة، ولا اكتمال الدفقة النفسية للجملة، مثل هذه الأسباب أدت بشاعرنا إلى بعض التجاوزات في بعض تراكيبه اللغوية وإيقاعاته الموسيقية.

بالنسبة للضرورات الشعرية لغوياً سبق البحث أن ذكرها، وهنا يذكر بأخريات ليست أخطاء لغوية بل هي رخص أو - إن شئت - هي عملة ذات وجهين صحيحين مثل قصر الممدود في:

تسألني حبيبتي/ ما الفرق ما بيني وما بين السما

الفرق ما بينكما/ أنك إن ضحكت - يا حبيبتي -

أنسى السما.. (٦)

ومثل تحريك تاء التأنيث الساكنة بالكسر في النطق عند التقاء ساكنين في:

تغيرت الأشياء منذ عشقتني وأصبحت كالأطفال بالشمس العيب. (٧)

ومثل قطع الموصول أو همز غير المهموز من أجل العروض في:

يا أيها البدوي.. إحسبني هلالاً أو قمر

(١) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر - ص ٢٩٦.

(٢) د. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي - ص ٢٣٥.

(٣) د. محمد حسن عبدالله: الصورة والبناء الشعري - ص ١٠.

(٤) د. حسنى عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربى - ص ١٤.

\* انظر نفس البحث: ص ١٢٨ وما بعدها (الماخذ اللغوية).

(٥) د. مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب - ص ٤٢٠.

(٦) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١/ ٧٣٧.

(٧) نفسه - ص ٧٥٠.



إعزف على خصري..

أما شاهدت قبل الآن.. نايا أو وتر.. (١)

حيث قطع همزات الأمر من الثلاثي (حسب، عزف).

كذلك وصل المقطوع أو ترك همز المهموز في قوله:

اللون مات أم أن أعيننا هي وحدها لا تبصر اللون. (ج١/٣٣٨).

أما التجاوزات الموسيقية في قواعد العروض فهي اثنتان. ويعتقد البحث أن الشاعر لم يأبه

بهذه التجاوزات عن اقتناع واعتراف بعدم تأثيرها لا عن غفلة وأخطاء منه في الموسيقى:

أ - (فاعل) في حشو الخيب..

إن خروج وزن المتدارك من (فعلن) إلى (فاعل) في الحشو خروج لا تقبله الأذن العربية، إذ

«يمتنع دخول (فاعل) في الخيب وإن تساوت مع تفعيلته الأساسية (فعلن) في عدد الحركات

والسكنات». (٢) لكن نزار قباني أكثر من هذا الخروج في قصائده التي على وزن المتدارك

نظمها مثل:

- قصيدة (القصيدة الشريفة):

شئ بينهما يعرفه	اثنان.. أنا والمصباح.
ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/	ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/
مطر.. مطر.. وصديقتها	معها ولتشرين نواح. (٣)
ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/	ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/

- قصيدة (نهر الأحرار):

عيناك كنهرى أحزان	لوراء وراء الأزمان.
ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/	ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/
نهرى موسيقا حملانى	سيدتى ثم أضاعانى. (٤)
ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/	ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/

- قصيدة (أكبر من كل الكلمات):

سيدتى عندي فى الدفتر	ترقص آلاف الكلمات. (٥)
ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/	ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/

بل وقد شاعت هذه التفعيلة (فاعل) في كل القصائد التي كتبها نزار على وزن الخيب، حتى

أصبحت ظاهرة في شعره على هذا البحر، والبحث وإن كان - يتفق مع نزار - لا يرفض هذه

التفعيلة رفضاً تاماً في الخيب، فإننا حتى مع هذا نرى أنه ينبغي أن تكون نادرة الوقوع لا أن

تصبح ظاهرة في كل شعره المكتوب على هذا الوزن.

ب - (مستفعلن) في ضرب الرجز:

يقع بعض الذين يكتبون على بحر الرجز في خطأ إيقاعى، وهو أنهم يوردون التفعيلة

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج٤/٣٢٧.

(٢) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر - ص ١٠٦.

(٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج١/٣٥١.

(٤) نفسه - ص ٤٠٣.

(٥) نفسه - ص ٣٧٣.



(مستفعلان) فى ضربه، ولا يقع هذا فى الشعر العربى قط لأن الأذن تمجه، وقد وقع نزار فى هذا الخطأ، ويبدو أن التقطتها الشاعرة نازك الملائكة وعنفته عليها فقالت: «وكننت أظن أن الراسخين من الشعراء الذين مارسوا الكتابة بأسلوب الشطرين سوف يتحاشون هذه الفوضى، ومن هؤلاء نزار قبانى مثلاً، وقد سبق له من بحر الرجز فى ديوانه الأول:

تقول لى مكسورة الأهداب: عم تبحث؟  
قلت: أضعت قبلة وفقدتها لم يسورث.  
قد قفزت منى وفوق الثغر منك تمكث.  
سمراء.. رديها إلى ليسس بى تريث.

هنا نرى نزاراً لا يأتى بتشكيلة فيها (مستفعلان) غير أنه يقع فى ذلك عندما يخرج إلى سماء الحرية فى الشعر الحر بعد ذلك بسنوات، وكأنه نسى حتى أذنه الموسيقية وتحرر منها فنسمعه يقول:

أكتب للصغار..

للرب الصغار حيث يوجدون . متفعلان.  
أكتب للذين سوف يولدون متفعلان.  
أكتب للصغار». (١)

ويبدو أن الشاعر نزار قبانى لم يأنه بهذا الخروج ولم يلتفت إلى كلام نازك إليه فطفق يكرره ويأتيه فى بعض قصائده، مثل قصيدة (إلى ساذجة) والتي يقول فيها:

لا شك أنت طيبة  
بسيطة وطيبة  
بساطة الأطفال حين يلعبون. (٢)

لكنه يأتية بندرة فمثلاً فى هذه القصيدة لم يأتها إلا فى هذا الموضع.. وأخيراً، عله يبدو للعيان قلة أخطاء أو تجاوزات نزار الموسيقية على وجه العموم.

(١) انظر نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر - ص ٨٤، ٨٥.

(٢) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١/ ٢٠٨.





## المبحث الثالث.. دلالات القافية وخصائصها

### فى القافية..

تعتبر القافية أهم ظاهرة صوتية فى الشعر العربى بوجه عام.. حتى إنها تسبق فى أهميتها الوزن نفسه، رغم ما عرف قديماً من أن الوزن يسبقها فى الشعر فقليل: هو قول موزون مقفى، لكن الحقيقة غير ذلك فالقافية «لازمت الشعر العربى منذ نشأته، بل إن العرب عرفوا القافية قبل أن ينظموا الشعر الكمى الذى وصل إلينا، عرفوها فى الأراجيز وفى سجع الكهان وفى الشعر النبرى القديم الذى لم يصل إلينا إلا عن طريق النقوش» (١) وللقافية أهمية كبرى فى العمل الشعري بما تمنحه من موسيقى تجذب الأذان، كما أنها دليل على مقدرة الشاعر وبراعته، ومن أشهر تعريفاتها أنها «عبارة عن الساكنين اللذين فى آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة، ومع المتحرك الذى قبل الساكن الأول، وهذا تعريف الخليل» (٢) أو هى «آخر كلمة فى البيت» (٣) وفى العصر الحديث عرفها الدكتور إبراهيم أنيس بأنها «عدد أصوات تتكرر فى أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً مهماً من الموسيقى الشعرية، نهى بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقع السامع تردها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذى يطرق الأذان فى فترات زمنية منظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن» (٤) فالقافية هى التكرار المنتظم للحرف الأخير أو لمجموعة الأحرف الأخيرة فى البيت، وهى بالضرورة تتضمن علاقة دلالية حيث إن «جمال القافية يكمن فى تشابه الصوت واختلاف المعنى» (٥) لذلك يمكن أن نعتبر أن للقافية أهمية أخرى بجانب أهميتها الموسيقية، وهى الأهمية الدلالية ذات السمة الغنائية حيث إن «القافية هى الأخرى تلعب دوراً واضحاً فى هذه الغنائية، سواء كان تكرارها منتظماً أو غير منتظم، إذ يتبين أن من أهم وظائفها إبراز الخطورة الدلالية لبعض الكلمات، وتسوير حدود الجملة الشعرية» (٦) وكما قسمت الموسيقى - قبلاً - إلى موسيقى داخلية وخارجية تبعاً لإيقاع الحشو وإيقاع الإطار كذلك فإن «القافية قافيتان: قافية ذات صلة بالإيقاع الداخلى العروضى، وقافية ذات صلة بالإيقاع الخارجى الأسلوبى» (٧)

وقد أدرك نزار قبانى ما للقافية من أهمية كبيرة فلم يغادرها فى جميع أنواع شعره، فقد أدرك أن الشعر «لا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية» (٨) لذلك فهى عنده فى شعره العمودى والحر وحتى قصيدة النثر. فتعتبر القافية فى شعر نزار قبانى الحر هى العنصر الذى تدور حوله القصيدة، حيث يتمسك بها الشاعر بصورة واضحة فيبقى صوت قافيته أوضح ما فى قصائده، وأبرز عناصرها الموسيقية، بجانب تساوى بعض أسطره حتى يمكن رد بعض من شعره الحر إلى أصله العمودى بوزنه وقافيته.

وذلك ما جعله لا يتفق ونظام القافية فى الشعر الحر الذى يهتم بالتوافق الموسيقى مع

(١) د/حسنى عبدالجليل يوسف: موسيقى الشعر العربى - ج١/٢٧.

(٢)، (٣) د/شعبان صلاح: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع - ص ٢٧٨.

(٤) د/إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر - ص ٢٤٦.

(٥) د/صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى - ص ٢٦٢.

(٦) د/صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة - ص ٢٠.

(٧) د/عبدالجليل داود البصرى: إيقاع الشعر الحر بين النظرية والإبداع - ص ٢.

(٨) ابن رشيق القيروانى: العمدة - ج١/١٥١.



السطر الشعري، فالقافية في الشعر الحر هي أنسب وقفة موسيقية ينتهي عندها السطر الشعري» لا يعتمد فيه الشاعر على وحدة الروي، أو الحويلة اللغوية عند الشاعر، بل يبحث الشاعر عن أنسب كلمة يمكن أن ينتهي بها السطر الشعري». (١) لكن نزاراً لم يأمن لذلك النظام في الشعر الحر فاعتمد على نظام القافية التقليدية ذات الروي الموحد، وتمسك بها حتى في أقصى أنواع شعره تحراً، فالموسيقى الرنانة الغنائية فرضت طبيعتها عليه حتى في قصائده النثرية، والتي أسماها نصوصاً حرة.

وبالرغم من التزام نزار قباني بالقافية ذات الروي الموحد، فإنه في بعض قصائده يعتمد إلى تغيير الروي لكسر خط الرتبة من ناحية ولتغيير الدفقة الشعرية والموقف النفسي من ناحية أخرى، حيث إنه «قد يلتزم الشاعر بحرف روي واحد في عدة أسطر؛ لأنه يحس بالحاجة عندئذ لترديد صوت معين، ولكنه سرعان ما ينتقل منه إلى أصوات أخرى. فإذا هو استمر في القصيدة كلها يستخدم جرساً واحداً (حرف روي) في نهاية أسطرها فإنه يكون عندئذ عرضة للوقوع في الرتبة والإملال». (٢)

وذلك ما فعله نزار قباني في قصائده مثل قصيدة (الهروب من هيروشيما). (٣) حيث انقسمت القصيدة إلى ستة مقاطع وكل مقطع يختتم بقافية ذات روي مختلف عن غيره، فالمقطع الأول نونى القافية، والثاني بقافية ميمية، والثالث والرابع بقافية همزية والخامس رائي القافية والسادس همزي القافية. وهكذا على نحو ما ذكرنا أنفاً في قصيدته (لماذا؟). ولم يكتف نزار بتغيير الروي في القافية من مقطع لآخر بل داخل المقطع نفسه ينوع بين القوافي (العادية، والمقيدة، والمطلقة) وينوع في الروي والحركات التي تلحقه، وعلمنا نرى ذلك في المقطع الثالث مثلاً من قصيدته (الهروب من هيروشيما) حيث يقول:

سأرحل شرقاً..

سأرحل غرباً..

فلم يبق شيء هنا..

يستحق البكاء..

وأما النساءُ

فهن حشيشة كل العصور..

وأقسمت - بعدك -

لن أتعاطى النساء.. (٤)

إن تغيير القوافي هنا لا يأتي عبثاً إنما هو خروج من إيقاع حزين ساكن إلى إيقاع بهيج منطلق - مع حروف المد وأنصاف الحركات - نحو المطلق في كلمات مثل (شرقاً - غرباً - هنا) وإشباع روي (النساء - العصور) وعودة مرة أخرى إلى إيقاع حزين ساكن في قافية مقيدة مع (البكاء - النساء)، وقد عرفنا من قبل أن «الأصوات الصائتة (الفتحة والفتحة الطويلة، والضمة والضمة الطويلة، والكسرة والكسرة الطويلة) تعد أوضح الأصوات في لغتنا العربية.. كما تتفاوت الأصوات الصامتة فيما بينها من ناحية الوضوح السمعي، فالأصوات شبه الصائتة (الواو والياء) والأصوات المائعة (اللام والميم والراء والنون) تعد أوضح من الصوامت، لما فيها من حزم صوتية». (٥) هكذا تتبدى لنا براعة نزار الموسيقية في استخدام قوافيه.

(١) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر - ص ١٤٤.

(٢) نفسه - ص ٩٩.

(٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١٨٢/٥، وما بعدها.

(٤) نفسه - ص ١٨٥.

(٥) د. قاسم البريسم: منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري - ص ٤٧.





وفى إحصائية للبحث على قدر معين من إنتاج الشاعر- وهو ذلك القدر الذى أحصيناه فيه البحور، المجلدات الثلاثة الأولى من الأعمال الكاملة للشاعر، بالإضافة إلى ديوان منفرد هو (هل تسمعين صهيل أحزاني؟) - وجد البحث قدراً من الحروف تتكرر كحرف روى فى قصائد كثيرة، وأخرى يندر استخدامها لديه روياء.. وقبل أن يجب الإشارة إلى نتيجة توصل إليها الدكتور إبراهيم أنيس عبر رصد حروف الروى فى الشعر العربى فكان ترتيب الحروف كالآتى..

- حروف كثيرة الشيوخ روياء فى الشعر العربى: (م. د. ر. ل. ب. ن. س).
- حروف متوسطة الشيوخ روياء فى الشعر العربى: (ق. ج).
- حروف لم ترد كثيراً روياء فى الشعر العربى: (ط. ث. خ. ش. ز. و. ذ. غ).
- حروف قليلة الشيوخ روياء فى الشعر العربى: (ص. ض. ألف مقصورة). (١)

وكانت نتائج رصد حروف الروى لدى نزار قباني كما يأتى:

حرف الروى	عدد المرات	حرف الروى	عدد القصائد
ب	١٩	ف	٧
ب/هـ	٢	ك	٥
ن	١٥	ى	٣
ر	١٦	ى/هـ	٢
ل	١٩	ح	٤
ل/هـ	٢	ح/هـ	١
م	١٤	ض	٢
د	١٣	ش	٢
ع	١٠	ج	١
ت	٨	س	١
همزة	٣	الألف/هـ	٢
همزة/هـ	١	و	١
ق	٩	متنوعة	٢
ق/هـ	١		

ويتضح من هذه النتائج أن أكثر الحروف التى أتت روياء فى قوافى نزار قباني هى (ب، ر، ل، ن). وهو بذلك يتفق مع النتائج التى توصل إليها الدكتور إبراهيم أنيس على مساحة الشعر العربى عامة، وأن هناك أحرفاً بعينها تجد مودة خاصة من قبل الأذن العربىة لذلك كانت كثرة شيوعها فى شعرهم.

وهذه الحروف التى كانت أكثر دوراناً فى قوافى الشاعر لها عدة مبررات ودواع، فالباء والراء مثلاً تجودان فى شعر الغزل واللام فى الوصف، وذلك ما أقره نقاد العصر الحديث من أن «القاف قد تجود فى الشدة والحرب، والبدال فى الفخر والحماسة، والميم واللام فى الوصف





والخبراء والباء والراء فى الغزل والنسيب». (١) ذلك بجانب ما لهما من صفات فيزيائية نطقية في بحوث علم اللغة، فاللام والراء والنون تعد من أوضح الحروف في اللغة العربية، ويطلق عليها الأصوات المائعة لأنها درجة وسطى بين الصوامت (الحروف) والصوائت (الحركات) وقد عرفنا فيما قبل أن «الأصوات المائعة (اللام والميم والراء والنون) تعد أوضح من جميع الصوامت، لما فيها من حزم صوتية ولكنها أقل وضوحاً من الصوائت». (٢) أى الحركات، لذلك لم يغفل نزار دور الحركات فى روى القافية فجاءت قوافيه بحركات عادية أو بحركات ممالة أو مشبعة فكانت القوافي المطلقة. وتندر جداً فى قوافي السكون المقيدة، وتلك درجات حضور الحركات فى قوافيه:

الكسرة	٧٤ مرة	الضمة	٣٢ مرة
الفتحة	٥١ مرة	السكون	٢١ مرة

لذلك يمكن أن يلاحظ على نزار قبانى فى استخدام القوافي أنه ابتعد - قدر الإمكان - عن القوافي المنفردة فلم يستخدم الزاى أو الصاد أو الضاد أو الثاء أو الغين رويًا لقوافيه.. كذلك لم يلجأ نزار قبانى إلى القوافي المقيدة - بالنسبة لمجموع قوافيه فى باقى الحركات - إلا نادراً، وكثرت لديه القوافي المطلقة، وذلك ما جرى عليه جل الشعر العربى، كما أكثر من القوافي الشائعة والمستساغة.

حتى فى القصائد ذات القوافي المقيدة يستطيع نزار أن يبلغ بها درجة من الجمال والموسيقية ترقى بها إلى الحد الذى تضاهى به قوافيه المطلقة عبر ما يطعمها به من حروف الردف اللينة والمشددة، أو من هاء السكت، ولنرى ذلك يمكن أن نقرأ قصائده (ذئبة - المستحمة - إلى ساذجة - حين أحبك) وهذا مقطع من الأخيرة:

يتغير - حين أحبك - شكل الكرة الأرضية..  
تتلاقى طرق العالم فوق يديك وفوق يديه..  
تكتشف الشمس أنوثتها.. تضع الأقراط الذهبية..  
ويهاجر كل النحل إلى سرتك المنسية..

وبشارع ما بين النهدين،

تتجمع كل المدنية.. (٣)

وقد أضفى إلى انسياب الموسيقى جمالاً فائقاً فى نهاية كل بيت باستخدام هاء السكت بعد قافية الياء المشددة، وكلتاهما ساهمتا فى تجسيد الحب بما يشبه التأكيد والإقرار.

فى جمال موسيقية القافية كما لجأ نزار سلفاً إلى مقومات لغوية من حروف لين وتشديد وهاء سكت، يلجأ أيضاً إلى زخافات وعلل عروضية مثل التذييل وهو زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع، مثل قوله فى قصيدة (بلقيس) وهى من البحر الكامل:

هل يولد الشعراء من رحم الشقاء؟

وهل القصيدة طعنة

(١) د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث - ص ٤٤٣.

(٢) د. قاسم البريسم: منهج النقد الصوتى فى تحليل الخطاب الشعرى.. الأفاق النظرية وواقعية التطبيق - ص ٤٧.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٢/ ١٨٩.



فى القلب ليس لها دواء؟

أم أننى وحدى الذى..

عيناه تختصران تاريخ البكاء؟ (١)

ه/ه/ه/ ه//ه// ه//ه/ه/ ه//ه/ه/

وكذلك خروجاً من رتبة القافية يدخل عليها الترفيل فى نفس القصيدة (بلقيس) وهو زيادة سبب خفيف على ما آخره وتدمج مجموع فتصير متفاعلاتن (ه//ه//ه// - ه//ه//ه//).

بلقيس.. يا بلقيس

ه//ه/ه/ ه//ه/ه/

لو تدرين ما وجع المكان..

ه/ه/ه/ه/ ه//ه/ه/ ه//ه/ه/

فى كل ركن أنت حائمة كعصفور

ه//ه/ه/ ه//ه/ه/ ه//ه/ه/ ه//ه/ه/

وعابقة كغابة بيلسان. (٢)

ه//ه//ه// ه//ه//ه// ه//ه//ه//

بجانب مقومات الموسيقى فى النص نجد فى القافية التذييل (فى المقطع الأول) والترفيل (فى المقطع الثانى) وما للتذييل والترفيل من أهمية قصوى «للخروج عن رتبة الوزن». (٣) وإحداث نوع ما من التشويق الموسيقى، فإنهما هنا حملا فى كل القصيدة معانى الحزن والأسى، وشكلا موسيقى القصيدة بإحساس عميق بالمرارة والوجع، وبإيحاء منتظم بأزليتهما وأبديتهما. فالتذييل والترفيل زيادة فى إيقاع الوزن ليزيد دلاليا من زيادة الحزن حيث الامتداد واللاتناهى والاستسلام لفقد بلقيس.

كذلك لجوءاً لتغيير رتبة إيقاع القافية يلجأ نزار إلى الخبن/ حذف الثانى الساكن، والحذف حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة، والتسبيغ/ زيادة ساكن على ما دخله الحذف. كل ذلك فى تفعيلة الرجز فتصير (ه//ه/ه/ - ه//ه// - ه//ه// - ه//ه// - ه//ه//):

لكننى.. ه//ه/ه/.

أبحث يا كبيرة العيون. ه//ه/ه// ه//ه// ه//ه// ه//ه//.

أبحث يا فارغة العيون. ه//ه/ه// ه//ه// ه//ه// ه//ه//.

عن الصلات المتعبة. ه//ه// ه//ه// ه//ه//.

عن الشفاه المخطئة. (٤) ه//ه// ه//ه// ه//ه//.

**التصريع..**

إن توظيف التصريع من أهم الظواهر الموسيقية اللافتة للنظر فى شعر نزار قبانى بعامة وفى شعره الغزلى بخاصة.. وذلك عندما يأتى بالعروض كالضرب فى البيت؛ لإحداث نوع من التوازن والانسجام بين الموسيقى والمعنى، والتصريع لغويا «مأخوذ من صرع الباب، وهما مصراعان، وإنما وقع تصريع فى الشعر ليدل على أن صاحبه مبتدئ إما قصة وإما قصيدة.. وصرع البيت من الشعر جعل عروضه كضربه». (٥) فهو محاولة توازن إيقاعى بين الشطرين يزيد غنائية الموسيقى «والتصريع فى حقيقته ليس إلا ضرباً من الموازنة والتعادل بين

(١) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج٤/٧٧.

(٢) نفسه - ص ٤٤.

(٣) د. شكرى عياد: موسيقى الشعر العربى - ص ٧٨.

(٤) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج١/٢٠٨.

(٥) ابن منظور: لسان العرب - ج٤/٢٤٣٤.



العروض والضرب يتولد منهما جرس موسيقى». (١) وقد استحسن النقاد في التصريح قلته في القصيدة فإن «ما يحسن منه التصريح ما قل وجرى مجرى اللمعة واللمحة، وكان كالطراز في الثوب». (٢) فهو عادة يأتي فقط في مطلع القصيدة وأهميته عندئذ أنه يكون بمثابة «مقدمة موسيقية خفيفة قصيرة تلهب إحساسنا وتهيئنا لاستماع القصيدة». (٣). والتصريح كظاهرة موسيقية معروف منذ القدم، لكن الظاهرة الجديدة في توظيفه عند نزار أنه لم يكتف بإبرازه في مطلع القصيدة، بل جاء به في منتصف القصائد وحشوها، كذلك أتى به في عدة أبيات متتابعة من باب لزوم ما لا يلزم.

وقد كان نزار يعي تماماً ما لهذه الخاصية من أهمية كبيرة في إثراء الناحية الموسيقية بالقصيدة، وقدرتها البديعية على جذب انتباه المتلقى وأسر أذنه بأثير نغمي عذب، لذلك وجدناها في كثير من مطالع قصائده. فقد يصرع بالحرفين أو الثلاثة أحرف الأخيرة في كل شطرين وما لهما من عذوبة رنين ينظم الموسيقى:

أتراها تحبني ميسون؟	أم توهمت والنساء ظنون، (٤)
إنى أحبك عندما تبكيننا	وأحب وجهك غائماً وحزينا. (٥)
أسوح بتلك العيون	على سفن من ظنون. (٦)
في ثغرها ابتهال	يهمس لي: تعال. (٧)

لقد كتبنا وأرسلنا المراسيل	وقد يكيينا وبللنا المناديل. (٨)
ووشوشتنى النسمة الحافية	لمحتها تعدو على الرابيـل. (٩)
إنى عشقتك واتخذت قرارى	فلمن أقدم - يا ترى - أعـذارى. (١٠)
لا الشعر يرضى طموحاتى ولا الوتر	إنى لعينيك - باسم الشعر - أعتذر. (١١)

وغيرها من مقدمات القصائد التي يضيق بنا الحصر، هنا، لو تتبعناها، ولم يكتف نزار باستغلال هذه الوسيلة الموسيقية في مقدمات قصائده بل كثرت أيضاً في ثنايا وأحشاء القصائد، وإن كان التصريح في المقدمة يأتيه الشعراء - عن يسر أو عسر - ليزيد الموسيقى توازناً.. فعندما يأتي التصريح في ثنايا القصيدة يعتبر دليلاً على الملكة والطبع، وأكد ذلك النقد الحديث فليل: «وقد يقع التصريح في أثناء القصيدة بعد التصريح في أولها، وهو عنده دليل على قدرة الشاعر، وسعة بحر، وقوة طبعه». (١٢) ونراه عند نزار داخل قصيدة (وشاية):

ومن أخبر النحل عن دارنا فجاء يقاسمنا دارنا، (١٣)

(١) د. علي الجندي: الشعراء وإنشاد الشعر - ص ١٢٤.

(٢) ابن رشيق القيرواني: العمدة - ج ١/ ١٧٤.

(٣) د. علي الجندي: الشعراء وإنشاد الشعر - ص ١٣٤.

(٤) نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة - ج ٣/ ٤٣٠.

(٥) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١/ ٧٥٦.

(٦) نفسه - ص ٢٥٧.

(٧) نفسه - ص ١٠٠.

(٨) نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة - ج ٣/ ٥١٧.

(٩) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١/ ٢٣٨.

(١٠) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٤/ ٩٥.

(١١) نفسه - ص ١٠٦.

(١٢) د. علي الجندي: الشعراء وإنشاد الشعر - ص ١٣٢.

(١٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١/ ٢٤٠.





ونجد هنا أن خاصية التصريع وهى موسيقية قد اشتركت مع خاصية التكرار كبنية لغوية فى لفظة «دارنا»، تحت ما يسمى بالجناس التام الذى يعطى جرساً موسيقياً تلذه الأسماع. وفى قصيدة (هرة) يمتد التصريع حتى البيت الخامس:

أكرهها.. وأشتهى وصلها	وإننى أحب كرهى لها..
أحب هذا اللؤم فى عينها	وزورها إن زورت قولها..
والمح الكذبة فى ثغرها..	دائرة.. بأسطة ظلها..
عين كعين الذئب محتالة	طاقت أكاذيب الهوى حولها..
قد سكن الشيطان أحداقها	وأطفأت شهوتها عقلها.. (١)

وعلى دلالة توظيف التصريع فى الأبيات السابقة بهذه الطريقة المكثفة توحى بمدى إمكانية الشاعر وتمكنه من فنه، كما تدل على علو حس الشعرية والغنائية فى أذن الشاعر، وتدل كذلك على طبع الشاعر وأصالته وعدم تكلفه. وكثافة التوظيف للتصريع فى الأبيات تفيد فى إيضاح المعنى والشعور المسيطر على فكر الشاعر، وتكثف التأثير للتجربة الشعرية - من ناحية أخرى - فى ذهن المتلقى. وإنما تلك شواهد على سبيل التمثيل والاستشهاد فقط.

### التدوير..

البيت المدور فى تعريف العروضيين هو ذلك البيت الذى اشترك شطراه فى كلمة واحدة، بعضها فى الشطر الأول، وبعضها فى الشطر الثانى، فهو فى العروض القديم اتصال شطرى البيت واشتراكهما فى كلمة واحدة، مثلما حدث فى سينية البحترى فى وصف معركة إنطاكية بين الفرس والروم حيث قال فيها:

إذا ما رأيت صورة إنطاكية ارتعت بين روم وفرس. (\*)

وجدير بالذكر أن نزاراً لم يحفل بهذه الظاهرة كثيراً فى شعره العمودى، ويبدو أن مرد ذلك لديه هو حفاظه على الإيقاع الموسيقى خارجياً فى شطرى البيت وداخلياً على مستوى التفعيلة الراحدة، وإن جاءت فى شعره فبقدر من غير إسراف، وأكثر ما يوجد لديه - إن وجد - فى قصائده التى على البحر الخفيف مثل قصيدته على البيادر وهى على الخفيف:

وتقولين لى: أجيء مع الضو	ء، بحضن البيادر الميعاد.
جئت قبل العبير قبل العصافير	ر، فللطل فى قميصى احتشاد. (٢)
وفى قصيدته (إلى ساق) وهى على البحر الخفيف:	
قيل: ساق تمر وارتجف الفل	ل، حبلاً على طريق خصيب. (٣)
وقصيدة (ذئبة) وهى على المتقارب:	

وداست على أذرع الضو	ء، ترقص ميداء عذبة.
كقافلة العطر تطوى الو	مدى، سحبة إثر سحبة. (٤)

وفى قصيدة (نهداك) وهى من مجزوء الكامل، استخدم نزار التدوير فى كل أبياتها ومنها:

(١) نفسه - ص ٢٤٣.

(٢) انظر د. على عشرى زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة - ص ٢٠٠ (بتصرف).

(٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١/١٠٦.

(٤) نفسه - ص ١٢٧.

(٥) نفسه - ص ١٥٩.



سمرء.. صبي نهدك الأسمر فى دنيا فمى.

نهداك.. نبعا لذة حمراء تشعل لى دممى.

صنمان.. إنى أعبد الأصنام رغم تأثمى.. (١)

وكذلك فى قصيدة (إفادة فى محكمة الشعر) وهى على البحر الخفيف:

مرحباً يا عراق جئت أغنيـ ك، وبعض من الغناء بكاءً. (٢)

التدوير فى القصيدة الحرة يختلف عنه فى التقليدية.. فالبيت الحر لا يتألف من شطرين.. فالتدوير فى قصيدة التفعيلة هو اتصال أبيات أو أسطر القصيدة بعضها ببعض فتصير بيتاً واحداً.. والبيت فى الشعر الحر ليس له طول محدد، لكن البيت الذى يزيد طوله بصورة غير مألوفة عن أطول صيغ شكله الموروث يعتبر بيتاً مدوراً، كأن يزيد بيت عن ثمانية تفعيلات فى قصيدة من البحر المتدارك، فالتدوير فى العصر الحديث ظاهرة «شاعت شيوعاً كبيراً فى المرحلة الأخيرة، وهذه الظاهرة تسمح باتصال أبيات القصيدة بعضها ببعض، حتى تصبح القصيدة بيتاً واحداً، أو مجموعة من الأبيات مفرطة الطول». (٣) مثل هذا البيت من البحر الكامل والذى وصل طوله إحدى عشرة تفعيلة، والشكل الموروث له أن يكون ست تفعيلات فقط، كقوله فى (الرجل المعدنى):

يا أيها المتخلف العقلى.. قد أخلجتنى

فالناس قد دخلوا إلى عصر الفضاء

وأنت - وا أسفى عليك -

بقيت فى عصر الحجر. (٤)

وهذا البيت أيضاً من قصيدة (بلقيس) ويضم ثلاث عشرة تفعيلة من البحر الكامل: بلقيس..

إن الحزن يثقبنى..

وبيروت التى قتلتك لا تدري جريمتها..

وبيروت التى عشقتك..

تجهل أنها قتلت عشيقته..

وأطفأت القمر.. (٥)

## التضمين..

التضمين ظاهرة أسلوبية قديمة تعنى «أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها». (٦) أى ارتباط قافية البيت بالبيت الذى يليه، وتعتبر عيباً من عيوب القافية. ووردت فى الشعر القديم كثيراً، ومن أشهر شواهدا التى يحفظها جمهور المتأدبين أبيات امرئ القيس الشهيرة

(١) نفسه - ص ٦٩

(٢) نزار قبانى: الأعمال السياسية الكاملة - ج ٣/٢٩٢.

(٣) د. على عشرينى زايد: عن بناء القصيدة العربية - ص ٢٠٥.

(٤) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ٤/٢٢٧.

(٥) نفسه - ص ٢٦.

(٦) ابن رشيق القيروانى: العمدة فى محاسن الشعر وأدابه ونقده - تحقيق محمد محبى الدين عبد الحميد - دار

الجيل، بيروت - ط ٥/١٩٨١ - ج ١/١٧١.



في معلقته حيث يقول:

وليل كموج البحر أرخى سدوله  
فقلبت له لما تمطى بصلبه  
ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي  
على بأنواع الهموم ليبتلى.  
وأردف أعجازاً ونساء بكلل.  
بصبح وما الإصباح منك بأمثل.

وذلك أن مقول (قلت) في البيت الثانى يأتى فى البيت الثالث (ألا أيها) وبذلك يكون البيتان متصلين أسلوبياً، وقد كره التضمين أهل العروض وعدوه عيباً من عيوب القافية، والحق أن الإجماع ليس منعقداً على استهجانها بإطلاق كما يظن البعض. (١) فالعلامة ابن الأثير - مثلاً - سيسفه ولا يجد لمن يعده عيباً حجة مقبولة. (٢)

والذى يرصده تاريخ الأدب الحديث أن التضمين قد شاع بكثرة فى شعرنا المعاصر، وبخاصة فى تجارب التفعيلة، التى يساعد بناؤها العروضى المتدفق أن تطول الجملة إلى حد كبير لتتواءم مع دفقات الشاعر التى كان يحد من آفاقها نظام القصيدة العمودية. والذى يرصده البحث أن مثل هذه الظاهرة نادرة الوقوع لدى نزار قبانى، فدائماً كانت تأتى البنية الموسيقية متوافقة مع البنية اللغوية لفظاً ودلالة. وإذا وقع لديه فبقدر نادر خاصة فى شعر التفعيلة، ونلمحه فى قوله:

حبيبتى..

لأن من يحب فى مدينتى مجنون.

لأنهم فى بلدى

يصنفون الحب فى مرتبة الحشيش والأفيون.

ويشنعون باسمه

ويقتلون باسمه

ويكتبون باسمه القانون.

قررت يا حبيبتي

قررت أن أحترف الأشعار والجنون. (٣)

فالمسافة تبدو طويلة بين كل هذه المقدمات وبين النتيجة فى البيت الأخير، وليس من شك أن الطول المفرط فى الجملة يرهق المستمع والقارئ، لكن نزار قبانى هنا استطاع أن يخفف من وطأته دلالية وموسيقياً:

- دلالية: حيث نجد جملاً مفيدة تعطى معنى تاماً، وإن كانت دلالتها متصلة بالعطف مع

أخواتها من الأسطر قبلها وبعدها مثل: (من يحب فى مدينتى مجنون - يصنفون الحب فى مرتبة الحشيش).

- موسيقياً: فى تلك القوافى التى تتنوع وتظهر من حين لآخر، دون أن تقف بين الجملة

ودلالتها مثل: (مجنون - الأفيون - القانون).

وهذه القوافى لا تخفف من وطأة التدفق فحسب بل تنشئ نوعاً من الترابط الذى يجعل

القارئ يستريح عند عتباتها، ذلك فضلاً عن استغلال الشاعر لصفات الأصوات وترتيب الكلمات لإنشاء موسيقى داخلية واضحة نلاحظها فى جمل مثل: (حبيبتى، مدينتى، يا حبيبتي)

(١) نور الدين صمود: إعادة النظر فى التضمين - ص ٩٠.

(٢) ابن الأثير: المثل السائر - ج ٢/١٠٢.

(٣) نزار قبانى: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١/١١.





(يصنفون - يشنقون باسمه - يقتلون باسمه - يكتبون باسمه) (قررت - قررت).  
كذلك من عيوب القافية الاكتفاء (١) ويقصد به: الوقوف عند القافية دون استيفاء المعنى،  
ويحتاج إلى افتراض كلمة ثانية توضح المعنى، وذلك أيضاً نادراً ما يحدث عند نزار قباني بل  
قد ينعدم خاصة في شعره الغزلي؛ ما يجعلنا في هذا المقام نعول على شعره السياسي لنذكر  
هذا البيت:

هل من فلسطين مكتوب يطمئنني عمن كتبت إليه وهو ما كتب. (٢)

حيث يتطلب المعنى أن يقول: (كتبت إليه وهو ما كتب إلى).

وقريب من هذا البيت في شعره السياسي أذكر بيتاً له في شعره الغزلي، والذي يقول فيه:

هو هذه الكف التي تفتالنا ونقبل الكف التي تفتال. (٣)

فكان ينبغي أن يقول: (ونقبل الكف التي تفتالنا) حتى يستوفي المعنى.

وأخيراً.. من العيوب التي قد تعتور القافية ذلك التكلف والاستطراد في قواف لا تضيف  
معاني جديدة فهي مجرد قافية لغوية وديباجة لفظية، وهذا ما تعالت لغة نزار عنه وتحاشاه  
شعره، فكل لفظة جاءت كان يطلبها المعنى ولا يكتمل إلا بها، وحتى لو اكتمل المعنى بدونها فهي  
لا تألو أن تضيف إليه جديداً ولو يسيراً؛ لأنه غير منكور أن القافية - في بعض الأحيان - قد  
تضطر الشاعر إلى ألفاظ غير مناسبة ومعان غير لائقة، لكن بالرغم من ذلك لا يمكن الاستغناء  
أو البعد عنها؛ لأن «زوال القافية يضع الشاعر مباشرة وجهاً لوجه أمام مقاييس النشر، ويسلب  
الألفاظ كثيراً من موسيقاها الناعمة، ويكشف في القصيدة عن كثير من العورات». (٤)

(١) رجاء عيد: الشعر والنغم - ص ١٢.

(٢) نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة - ج ٣/٤٢٢.

(٣) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١/٤٩٢.

(٤) محمد النويهى: قضية الشعر الجديد - ص ٢٢٣.



## خاتمة

قد لا نكون - الآن - بحاجة إلى إيجاز ما قلناه أو التوقف عنده باستنباط نتائج أو تحديد خطوات مستقبلية، فذلك مطمح لا تدعيه هذه الدراسة المتواضعة.. فإن أقصى ما استهدفته الدراسة - فى مستواها الأعلى - لا يعدو تسليط الضوء على بعض الزوايا من زوايا الرؤية.. وكل ما عرض خلالها من قضايا - حتى الآن - سليم لا غبار عليه.

وبعد.. فإننى أقدم هذه الدراسة التي توصلت فيها إلى عدد من النتائج قد لا أدعى أنها الصواب، لكننى حاولت جاهداً أن تكون أقرب إليه. فبعد هذا المطاف فى كون نزار قبانى الشعرى، لابد من التوقف قليلاً لبلورة ما تم إنجازه، واختصار ما تم عرضه، وليرى القارئ ما قدمته هذه الدراسة من جديد.. وقد قسمت هذه الدراسة إلى مقدمة قدمنا فيها الخطوط العريضة لمشروع الدراسة وموقع الدراسة من الدراسات السابقة، وأهم المناهج النقدية التي اعتمدتها الدراسة. ثم تمهيد نظرى فى الدراسة الموضوعية للشعر وعلاقته بالغزل، وأنواع الغزل ومظاهره لدى نزار، ثم غزل نزار قبانى فى ميزان النقد الحديث. وبعد ذلك تأتى فصول البحث الأربعة لتحمل الدراسة الفنية فى غزل نزار قبانى. ثم هذه الخاتمة التى بين أيديكم.

فى الفصل الأول «الأسلوب الشعرى» ينظر البحث فى هذا الفصل للقصيدة على كونها قولاً شعرياً، فكانت دراسة حالة القول الشعرى متوقفة عند الأساليب الإنشائية والخبرية، وتنوع طوابعها التى تنزع إلى القديم تارة وإلى الجديد تارة أخرى.

فى الفصل الثانى «اللغة الشعرية» حيث التوقف عند المعجم الشعرى لدى نزار قبانى، وأهم المفردات الأكثر تردداً فى شعره، والتى تكشف فى مجموعها عن اهتمامات الشاعر ونزعتة فى التعبير، وقد توزعت على حقول دلالية مثل «الحب، الحياة والموت، الفرح والحزن، المفردات التراثية، المفردات الأجنبية، اللغة الحسية».

فى الفصل الثالث «الصورة الشعرية» حيث تنقسم وسائل تشكيل الصورة لديه قديمة وحديثة، فوقف البحث عند كل منها بالتحليل الأسلوبى متخذاً من البنى اللغوية والبلاغية لكل منهما أساساً لدراستهما، وملتفتاً إلى العلاقة بين طرفى الصورة ومصادرها، وحظها من الحسية والتجريد، ومدى جودة التصوير وبعض خصائص التشكيل.

فى الفصل الرابع «الموسيقى الشعرية» كان التعرض للجانب العروضى فى النص الشعرى من وزن وقافية، ودراسة التشكيلات الوزنية والتداخل الوزنى، وأشكال التجديد، ودراسة القافية وظواهرها مثل التدوير، التصريع، والتضمن، وبعض التجاوزات الموسيقية.

كانت هذه لمحة سريعة عن أهم نقاط البحث وخطوطه العريضة ومعاله الرئيسية، والآن يرى صاحب البحث أنه لابد مما كان لابد منه منذ البداية وهو الإشارة - مع التفصيل شيئاً ما - إلى أهم الإضاءات والإشراقات الجديدة فى الرسالة.

البحث فى التمهيد يلقى ضوءاً كاشفاً على منابت الشعر لدى نزار قبانى لمعرفة مدى ما



تركت من تأثير على هذا الشعر.. كما يلقي البحث فى التمهيد كذلك الضوء على تأثير نزار قباني<sup>١</sup> مثل مجتمع الشام فى النصف الأول من القرن العشرين حيث ولد نزار ونشأ - بالحضارة الغربية، وقد عرفنا أن بيئة الشاعر فى ذلك الوقت انتشرت فيها مظاهر الحضارة الغربية نتيجة الاحتلال الفرنسى للبلاد. وهذا التغير الحضارى وجد طريقه إلى شعر نزار قباني، فكتب عن أدوات زينة المرأة التى استحدثتها الحضارة المنقولة كالمبرد، المانيكور، القرط، أحمر الشفاه، رافعة النهد، المايوه، التنورة، والقبعة. وتغير وضع المرأة ومكانتها بالمجتمع وتتبع نظرة نزار لهذا التغير والتطور.

كذلك فى التمهيد كشف البحث عن هم الكتابة لدى نزار قباني وكيف كانت المرأة لديه من أجل القصيدة، فإنه يحب المرأة مادامت تلهمه شعراً، فإن حاولت المرأة أن تزاحم مكان القصيدة عنده طردها فوراً من حياته.

كما كشف البحث فى التمهيد عن مذهب نزار قباني فى الشعر، وهو المذهب البرناسى حيث «الفن للفن» الذى يرى أصحابه أنه ليس للشعر غاية وراء نفسه. من هنا انطلق نزار قباني يرسم جمال المرأة فى كل صوره وأشكاله، فبرزت فى شعره صور لظواهر غزلية (حسية ووجدانية). الحسية مثل التغزل فى (أعضاء جسد المرأة - أثوابها وأدوات زينتها - نهديها) إلا أن قصائده فى غزله الحسى لا تثير فى قارئها الحسى الشهوى بقدر ما تثير فيه الحس الجمالى، فينصرف ذهنه إلى تأمل ألفاظ الشاعر العذبة وصوره الرائعة وموسيقاه الهفافة. وعمل الظاهرة الثالثة «التغزل بالنهدين» يرجعها البحث إلى العامل النفسى حيث إن نزار قباني ضحى أمه خلال فترة الرضاعة سنوات سبعة، مما نبه غرائزه قبل الأوان تجاه النهدي حسب تفسير فرويد النفسى. وعبر هذه الظواهر الحسية وجد البحث أن تجربتين حسيتين سيطرتا على الشاعر، ففى بداية حياته نجد تجربة الجمود والدهشة أمام - أو فى حضرة - المرأة، أما فى المرحلة المتقدمة فقد وصل نزار المرأة ودخل معها فى علاقات واقعية. والظواهر الوجدانية فى غزله هى (تأليه المرأة - الحزن - الاهتمام بوجدان المرأة). وظاهرة التأليه كانت فى بداية مراحلها حيث الجمود والدهشة فكانت حلماً بعيد المنال بالنسبة للشاعر. لكنه بعد ذلك خالطها وتقلب فى أجوائها. وظهر لديه الحزن فى المرحلة الأولى لعدم نيل المرأة، وفى المرحلة الثانية لأنها رغم مخالطتها لم تستطع أن تحقق له السعادة المرجوة. أما عن ظاهرة اهتمام نزار قباني بوجدان المرأة، فإن إنتاجه الغزلى يصور المرأة فى ثلاثة مراحل، الأولى: حيث نموذج المرأة المولعة بالزينة والتجمل فهى عروسة حلوى، الثانية: حيث نموذج المرأة العابدة التى تتمنى الفناء فى الرجل حبا وجنساً، الثالثة: حيث نموذج المرأة المتمردة الواعية لحقوقها الاجتماعية.

وفى الفصل الأول عن الأسلوب الشعرى فى غزل نزار قباني كشف البحث عن ظاهرة تنوع طوابعه الأسلوبية، فمنها ما ينزع إلى القديم ومنها ما ينزع إلى الجديد، كما كشف عن بعض الظواهر الأسلوبية التى تفضى إلى رؤية نزار قباني الشعرية، كما تناول بالدراسة بعض التراكيب الأسلوبية من ناحية بنوية حيث تفصيل البحث فى الخبر والإنشاء، ثم التوقف عن خصائص أسلوب نزار قباني من الوضوح والجمال.





فى الفصل الثانى: درس البحث اللغة الشعرية فى غزل نزار قبانى، حيث دراسة المعجم الشعرى من خلال تحديد أهم الحقول الدلالية لأكثر المفردات تردداً لديه مثل «الحب، الحياة والموت، الفرح والحزن، المفردات التراثية، الألفاظ الأجنبية، اللغة الحسية». ووجدنا الحقل الدلالي للحب يمثل مركزاً أساسياً ينطلق منه الشاعر إلى مواقف وافتراضات وتحولات تنعكس على الحياة والوجود، معلنا الحب ثورة ضد كل أعراف المجتمع الشرقى وسرا لاستمرارية الحياة. ثم توقف البحث عند خاصية تنوع معجم الغزل، فوجدنا أن مفردات نزار قبانى متنوعة وهذا التنوع يحمل الدلالة على وعى الشاعر وثقافته، واتساع رصيده اللفوى. رداً على كل الاتهامات التى ترمى الشاعر بضمور معجمه وضحالة ثقافته وتكرار نفسه.

أما بالنسبة للغة الحسية فقد كرس نزار قبانى شعره للجسد، وهذا التكريس امتد منذ بداياته الشعرية وحتى دواوينه الأخيرة، وربما أمسك بهذه المفاتيح طيلة حياته ليبرز هويته الشعرية، لكن هناك نتيجة أو ظاهرة جديدة بالذكر، ففى الدواوين الأولى من إنتاج الشاعر نلمح معالم الحسية وقد برزت بشكل أكبر من معالم التجريدية فكثرت بمعجمه مفردات النهد والجسد والفم ثم بعد ذلك العيون والشعر فى المرتبة الثانية. أما فى الدواوين الأخيرة وجدناه وقد بدأت تشيخ لديه الانفعالات الحسية، وتفقد جدتها وحماسها فقل لديه عمل الحواس، ودخل شيئاً ما عالم التجريد حيث المرأة الإنسان والمرأة الوجدان فتقدمت فى معجمه منزلة العيون والشعر على منزلة النهد والجسد والفم؛ ذلك أن الحواس نفسها متفاوتة فى درجة حسيتها، فمدركات اللمس من نهدي وجسد وفم؛ أكثر حسية من مدركات البصر من عيون وشعر.

الصورة هى عالمه الحميم إلى نفسه، لذلك جاء الفصل الثالث لدراسة الصورة ومجالاتها المبتدعة وأنماط صورة الغزل، ومدى تأثره فى الصورة بسابقه، ومدى تجديده فيها، ومدى مجيء صورته مكثفة موحية، فريدة اللغة والتركيب، وخصائص صورته وطبيعتها وروافدها، وعناصر تشكيلها، ووسائل صياغتها. فمثلاً استخدام الموروث واستلهامه لديه يعد من معطيات الحداثة الفنية. وهو بذلك يحيى مفهوم الأصالة من جذور الشعر العربى. خاصة وقد تقدم الفصل مدخل عريض عن الصورة الشعرية قديماً وحديثاً، إبداعاً ونقداً.

وبين البحث أن الصورة فى النقد والبلاغة العربية القديمة كانت خاصة بعلم البيان، وتقوم على المشابهة، واشترط القدماء لسلامتها الصحة العقلية والمناسبة المنطقية بين طرفيها، كما اشترطوا فى الكناية أن يصح حملها على الحقيقة. ثم جاء النقد الحديث ليهدم هذه الشروط، بل ويدخل علمى البديع والمعانى فى مجال الصورة الشعرية.

وقد ذكر البحث أقسام الصورة من تقليدية مثل: التشبيه والاستعارة والكناية، وحديثة مثل: الرمز وتراسل الحواس والنزعة الدرامية، وتميزت صورته فى القسمين بالحسية لكنها الحسية التى تتجاوز حدود البصر لتمتزج من خلالها بنفسية الشاعر، كما خرجت كنياته عن الشروط التى وضعها القدماء لصحتها وهى ضرورة أن يصح حملها على الحقيقة.

كذلك كانت دراسة الصورة الشعرية فى غزل نزار قبانى من خلال اللون من الأهمية بمكان، وقد توصلنا من خلالها إلى أن أكثر الألوان استخداماً فى غزل نزار هو اللون الأحمر،



الذى يرمز للربغة الجنسية والتمرد والثورة التى تتناسب ونظرتة المادية الحسية الثائرة. وكذلك يكثر لديه اللون الأخضر متفقا مع - أو معبراً عن - روحه المحبة للحياة.

أما الفصل الرابع والأخير فى الرسالة فجاء يحمل الدراسة الفنية للموسيقى الشعرية فى غزل نزار قبانى، فقد تناول البحث موسيقى غزل نزار قبانى تقليدية وحديثة، خارجية وداخلية، ثم فسر دلالة شيوع بعض الأوزان فى غزله، فالرجز كان فى المرتبة الأولى فهو يمثل البساطة وصالح للتعبير عن العواطف، وقريب من لغة الحوار والحديث اليومي، وهو ما يناسب معظم قصائد نزار التى تدور - فى أساسها - حول موضوعات بسيطة رقيقة كالضفائر السود والتنورة المزركشة وأحمر الشفاه والمانيكور. ثم جاءت أبحر صافية أخرى تناسب الحب والغناء والمعانى اللينة مثل البحر المتقارب والرمل. ثم يأتى البحر الكامل الأكثر عمقا ليناسب لديه الحزن والشجن، ثم البحر الخفيف الذى يتميز بنثريته. كما قلت لديه بعض الأبحر مثل الطويل والبسيط، وغنى عن الذكر أنها تناسب موضوعات الحماسة والفخر والحرب أكثر من ملاءمتها للغزل. كما أشار البحث إلى بعض مظاهر التجديد التى أحدثها نزار مع غيره من الشعراء المعاصرين. وعن القافية كشف البحث عن غلبة القوافى الأحادية فى قصائده، ما عدا بعض القصائد المقطعية متغيرة القوافى.

هكذا أبدع نزار قبانى فى مجال الموسيقى باستحداث أنظمة موسيقية نابعة من ذاته القلقة الحائرة، واستخدام بعض الأوزان بطرق حديثة، وقد كانت لموسيقاه أثر بالغ التأثير فى غنائية قصائده وإنشادها؛ مما دفع البحث بإلحاح إلى دراسة البنية الإيقاعية من خلال إحصائية فى جداول مختلفة.

وبعد رصد لبعض الانحرافات الإيقاعية فى غزل نزار قبانى لاحظنا أن تجربته قد بدأت بولاء غير قليل للبنية الإيقاعية الأم، وكأنه أراد أن يتمثل تجربة الأمة ككل. وفى طفولته الشعرية كان امتداداً لطفولة الشعر العربى ذاتها، ومن ثم حمل شعريا جينات القصيدة العربية فى تحولاتها المختلفة، من حيث الخروج عن إطار القصيدة العمودية إلى الشعر الحر، إلى حد أبلغ قصيدته حد الخروج من الإيقاع الظاهرى إلى الإيقاع المنعكس «إيقاع الداخل» حيث أوصلها إلى قصيدة النثر، لكن شعره ظل وسطاً بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر. ولم تصل شعريته إلى قصيدة النثر الخالص.

إن هذا العمل بصورته تلك هو ما حاولت الرسالة أن تقدمه، ولست أزمع أننى قد استوعبت كل شئ فى هذا الموضوع، فما زالت فيه هناك جوانب تغرى كثيراً من الباحثين بالدرس والاستقصاء. فالباحث مع موضوعه قد يتنبأ بمستقبله نتيجة معاشته له؛ لذلك فإننى أحس أن هذه الشخصية التى درستها ستبقى لأنها تحمل إمكانية البقاء، وموضوع الغزل أو الحب هو الخلاص الأوحد مادام وجود.

وبعد.. فهذه خاتمة الدراسة التى أعدها الباحث فى غزل الشاعر العربى نزار قبانى، وقد راعيت قدر استطاعتي أن تخلو من جوانب النقص، أقدمها لكم آملاً - وكلى رجاء - أن أكون قد وفقت فيها، كما أرجو أن تحقق الهدف منها، فتضيف جديداً إلى ميدان البحث الأدبى، وتكون ذات نفع فى الأدب العربى.



وبعد.. فقد كنت مخلصاً مع نفسي في طلبية رغبتني وجرأتني على كتابة هذا البحث في الأدب العربي.. وأعترف أن العمل في هذه المرحلة كان وصفيًا تجميعيًا.. ناقلٌ أنا يأسرني الوضوح والدقة والصراحة، وأضيق بأسلوب الادعاء فهو لا يضيف إلا تضخيم الذات، لذلك قد أكون فيه عنيفاً وحاداً مع ذاتي أكثر مما أكون مع الآخرين. وأعرف أنه لا يكتب إنسان في يومه كتاباً إلا قال في غده: لو غير هذا لكان أحسن، ولو زيد هذا لكان يستحسن، ولو ترك هذا لكان أجمل، ولو قدم هذا لكان أفضل، ولو أخر هذا لكان أكمل.. وهذا أعظم العبر، وأكبر دليل على استيلاء النقص على جملة البشر.. لكن الغاية هي «إن عجز الإنسان عن أن يكون مصدرًا للنور، فليس أقل من أن يكون مرآة تعكسه».

وأخيراً.. فإنني لم أَلْ جهداً في هذا البحث، ولم أبخل عليه بالوقت، وكل ما أرجوه مخلصاً أن أكون قد وفيت له حقه. وقمت بشيء من الواجب تجاه الأدب العربي.. وإن الذي يؤلمني أن البحث دون المثالية التي كنت أنشدها. والله الموفق والهادي إلى سواء السبيل.

محمد عبدالرحمن مصطفى





## ملخص البحث باللغة الإنجليزية

## Summary

The poetic exploring is a pretty attempt To enlight a human experiment. our study has come as an attempt for looking through an experiment of a poet, revolted, created and made a poetic history, had Formed-through- a distinct experiment and distinguished individual language, named in his name "Nazarian Language". Nazar Qabbani is a poetic Name. compiled of women, Love and beauty Sometimes and compiled of degger, revolution and struggle other times. The study of composition techniques in his poetry comes as a choice for a matter, Trying to discover The privatization of the Nazarian experiment and it's components of enter, through the Nazar's Poetic world.

We can say that this study had been presented beneath a critical view. relying on the stylistic structural curricula, besidee subjecting to the euphemic curricula, for what the poetry has contained from the euphemic values, Worth thing to be discussed.

This study is divided into: an introduction through Which I present the most important points of the research, where the study stands among the previous Literature, and the Most important critical methods on which The thesis is depends, Then, there is a Wide preface highlighting the most important objective characteristics included in Flirtation poetry of Nazar Qabbani. After that, here is the text of the research consisting of four chapters containing and presenting the technical study of this poetry. Finally, there is a conclusion which is brief and concise about the most important points mentioned through the research, refers to its most important outcomes and what is new in it. At the end of the research there is a list including the most important references on which I depended in the study. At the end of the thesis I added a detailed index including its topics.

Preface: it is the objective study of the flirtation poetry of Nazar Qabbani, Which is divided into three disciplines:-

First discipline, examines Nazar's concept about poetry, why he chose Flirt-



tion, the strong relationship between poetry and Fliration, the image of love in Nazar's poetry and how he perceived the world, the symbol of sex in the policy of women, and a quick glimpse about Tobacco in Nazar's Fliration.

Second discipline, examines the Kinds of Fliration, in Nazar's poetry, which include two kinds, the first one is Fliration about women including the plain Fliration such as singing the praises of the organs and parts of the woman's body, her dresses and her ornaments, and singing the praises of her breasts, and the second type is chaste Fliration such as deifying women, Sadness in his Fliration poetry, and caring about affection of woman. The second main kind of fliration is the urban fliraion where we find his poetry about some Arab Capitals such as Damascus, Cairo, and Beirut. concerning the third discipline, it is some kind of objective Following in criticism Where there is Fliration poetry of Nazar Qabbani in the Balance of criticism.

First chapter. examines the poetical style of Nazar's Fliration, which is divided into three disciplines: First discipline examines the variety of styles in Nazar's Fliration From stylistic impressions tending to the past, to others. tending to the new. then, there are the second and third disciplines which examine the technical characteristics which distinguish the poetic style of Nazar including plainness and beauty.

The second chapter, which is devoted to examining the poetical language in Nazar's Fliration poetry, including three disciplines, the First discipline is devoted to the language of Fliration dictionary and examines its most important semantic Fields such as "Love, Life and death, joy and sadness", while the second discipline examines the linguistic phenomena in Nazar's Fliration poetry such as "First person language, repetition, conformity, narration and dialogue", and the third discipline examines the level of the linguistic performance in Nazar's Fliraion poetry, the relationship between his language and the spiritual condition, and some linguistic defects.

The third chapter, examines and exhibits the realm of poetic image in Nazar's fliration poetry, this chapter is divided into three disciplines, the first discipline is about the traditional image, the second is about the modern image





in Nazar's Fliration and how it developed while the third discipline entitled "The Image of fliration in the modern criticism Balance" examines the image in Nazar's Fliration concerning its quality and defects.

Concerning the fourth chapter, it is devoted To examining the poetic music in Nazar's Fliration poetry, Through three applied disciplines: the First discipline is about the external and internal music in Nazar's Fliration poetry, the forms of Innovation in his music and the various kinds of the rhythmical structure whether rhymed, blank or prose. concerning the second discipline, it examines the metres which Nazar used in forming his poems, showing that by using statistic tables, Then it examines his musical exceedings. The third discipline examines deliberately the rhyme, its kinds through statistic study about his prominent rhymes, some of their characteristics, defects and their phenomena such as: hemistiching, circuitry. and implication.

To sum up all, we Find out that Nazar experiment is an individual distinguished on all its aspects, has orhythmic particular structure. has an alphabitical order, mixing the words by the lighting images. which result in euplemic view, through apoetic reading for the journey of apoet, had worshipped the woman, life and beauty.

At the end, I shold say that this thesis is just an attempt states some crtical rules. through which we tried to reveal the poetic e xperience of Nazar Qabbani, Sometimes by using the aesthetic onalysis and scientific approaches in other times. we do all this, hoping we may reach results that may add new to the critical studies about the experience of this poet, In addition, we deeply apology for any defect in research and analysis, hoping our thesis may open a new realm examining a new critical experience.

**Mohammad Abd El Rahman Mostafa**





## المصادر والمراجع

### \* أولاً: المصادر..

وكلها صادرة عن دار منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان.

#### (١) أجزاء الأعمال الكاملة:

- الأعمال الشعرية الكاملة: الجزء الأول، ط ١/١٩٧١م.
- الأعمال الشعرية الكاملة: الجزء الثاني، ط ٥/١٩٨٣م.
- الأعمال السياسية الكاملة: الجزء الثالث، ط ١/١٩٧٤م.
- الأعمال الشعرية الكاملة: الجزء الرابع، ط ٢/ آب (أغسطس) ١٩٩٨م.
- الأعمال الشعرية الكاملة: الجزء الخامس، ط ٢/ أغسطس ١٩٩٨م.
- الأعمال السياسية الكاملة: الجزء السادس، ط ٣/١٩٨٣م.
- الأعمال النثرية الكاملة: الجزء السابع، ط ١/١٩٩٣م.
- الأعمال النثرية الكاملة: الجزء الثامن، ط ١/١٩٩٣م.

#### (٢) كتب نثرية:

- الشعر قنديل أخضر: ط ١/١٩٦٣م.
- الشعر والجنس والثورة: ط ٥/١٩٨٦م.
- قصتي مع الشعر: ط ٢/ أبريل ١٩٩٧م.
- الكتابة عمل انقلابي: ط ٤/١٩٨٤م.
- ما هو الشعر؟: ط ١/١٩٨١م.
- المرأة في شعري وفي حياتي: ط ٤/١٩٨٦م.

#### (٣) دواوين مفردة:

- ترصيع بالذهب على سيف دمشقي: ط ١/١٩٧٥م.
- حوار ثوري مع طه حسين: ط ١/١٩٧٥م.
- سيبقى الحب سيدي: ط ١/١٩٨٦م.
- قصائد مفضوب عليها: ط ٣/١٩٩٢م.

### \* ثانياً: المراجع..

#### (١) مراجع تراثية..

- القرآن الكريم..
- ابن الأثير: المثل السائر: ج ٢، المطبعة البهية بمصر، ١٣١٢هـ.
- ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب، القاهرة ١٣٧١هـ.



- ابن رشيق القيرواني: العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج١، تحقيق محمد محيى الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط ٥، ١٩٨١م.
- ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام وطه الحجرى، المكتبة التجارية القاهرة، ١٩٥٦م.
- ابن عربى: الفتوحات المكية: السفر الأول: تحقيق د. عثمان يحيى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢م.
- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.
- ابن منظور: لسان العرب، ج٤، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
- ابن هشام: مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق مازن المبارك ومحمد على حمد الله، دار الفكر، بيروت، ط ٦/١٩٨٥م.
- الجاحظ: الحيوان، ج٣، تحقيق عبدالسلام هارون، مطبعة مصطفى الحلبي، القاهرة، ط ٢/١٩٢٨م.
- الخطيب القزوينى: الإيضاح فى علوم البلاغة، مطبعة محمد على صبيح وأولاده بالأزهر، القاهرة، ١٩٧١م.
- الرماني: النكت فى إعجاز القرآن، تحقيق محمد زغلول سلام ومحمد خلف الله أحمد، دار المعارف، مصر، ط ٣/١٩٧٦م.
- السكاكى: مفتاح العلوم، ضبطه وشرحه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٨٣م.
- السيوطى: المزهرة فى علوم اللغة وأنواعها، تحقيق محمد أحمد جاد المولى وآخرين، ج١، دار إحياء الكتب العربية، ط ٢.
- عبدالقاهر الجرجانى: أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتز، دار المسيرة، بيروت، ج ٣/١٩٨٣م.
- دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ٢/١٩٨٩م.
- على بن ظافر الأزدى: غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات، تحقيق د. محمد زغلول سلام ود. مصطفى الجوينى، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١م.
- القاضى الجرجانى (على بن عبدالعزيز): الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى، مطبعة عيسى الحلبي، القاهرة، ١٩٦٦م.
- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، شرح محمد عيسى منون، المطبعة الملية، القاهرة، ١٩٣٤م.
- مقدمة تفسير ابن النقيب فى علم البيان والمعانى والبديع وإعجاز القرآن: تحقيق د. زكريا سعيد على، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٥.



## (٢) مراجع حديثة..

- إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١/١٩٥٨م.
- موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٥م.
- إبراهيم مدكور وآخرون: المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط٣، ١٩٨٥م.
- أبو القاسم الشابي: الخيال الشعري عند العرب، الدار التونسية، ١٩٧٤م.
- إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٨م.
- فن الشعر: دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٩م.
- أدونيس: مقدمة للشعر العربي: دار العودة، بيروت، ط٤/١٩٨٣م.
- أحمد درويش: في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، القاهرة، ط١/١٩٩٦م.
- أحمد زكي أبو شادي: شعراء العرب المعاصرون، دار الطباعة الحديثة، القاهرة، ط١/١٩٥٨م.
- أحمد زلط: دراسات نقدية في الأدب المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية ط٣/١٩٩٩م.
- أحمد الشايب: الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٤، د.ت.
- أصول النقد الأدبي: مكتبة النهضة المصرية، ط٧/١٩٦٤م.
- أحمد شوقي: مسرحية مجنون ليلى: مكتبة مصر، ١٩٨٩م.
- أحمد عبد الحميد إسماعيل: عبدالله البردوني (حياة وشعره)، رسالة ماجستير بكلية دار العلوم جامعة القاهرة، ١٩٩٢م.
- أحمد مختار عمر: اللغة واللون، دار البحوث، الكويت، ١٩٨٢م.
- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١٢.
- أحمد هيكل: تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، القاهرة، ط٦/١٩٦٤م.
- أنس داود: الرؤية الداخلية للنص الشعري.. محاولة في تأصيل منهج، منشورات جامعة الفاتح، د.ت.
- أنيس منصور: عاشوا في حياتي، المكتب المصري الحديث، القاهرة.
- إيهاب العزازي: أهات نزار قباني، دار الحسام، القاهرة، ط١/١٩٩٧م.
- بدوي طبانة: التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٢.
- بروين حبيب عبدالرسول: تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، رسالة ماجستير، بكلية الآداب جامعة عين شمس، ١٩٩٧م.
- بشري موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط١/١٩٩٤م.
- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٨م.
- الصورة الفنية عند شعراء الإحياء في مصر، رسالة ماجستير بآداب القاهرة، ١٩٦٩م.





- جهاد فاضل: فتافيت شاعر (وقائع معركة مع نزار قباني)، دار الشروق القاهرة.
- قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، القاهرة، ط ١/١٩٨٤م.
- جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط ١/١٩٨٤م.
- حافظ المغربي: التشكيل بالصورة وصور التشكيل في الخطاب الشعري عند عبد القادر القط، الدار الأزهرية الحديثة، ٢٠٠١م.
- حسان بورقية: وهج الكتابة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- حسنى عبدالجليل يوسف: موسيقى الشعر العربى، ج١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩م.
- حسين العورى: ظاهرة التزامن الحسى فى شعر نزار ودلالاتها - حوليات كلية الآداب، جامعة منوبة، تونس، عدد ٤٥، عام ٢٠٠١م.
- خريستو نجم: النرجسية فى أدب نزار قباني، دار الرائد العربى، بيروت، ط ١/١٩٨٧م.
- درويش الجندى: الرمزية فى الأدب العربى، مكتبة نهضة مصر ١٩٥٨م.
- علم المعانى، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.
- رجاء عيد: الشعر والنغم، مكتبة كليوباترا، الإسكندرية، ١٩٨٣م.
- روز غريب: تمهيد فى النقد الحديث، دار المكشوف، بيروت، ط ١/١٩٧١م.
- سامى الكيالى: الأدب العربى المعاصر فى سورية ١٨٥٠ - ١٩٥٠م، دار المعارف، مصر، ١٩٥٩م.
- سعد مصلوح: فى النص الأدبى (دراسة أسلوبية إحصائية)، النادى الثقافى الأدبى بجدة، ط ١/١٩٩١م.
- السعيد الورقى: لغة الشعر العربى الحديث.. مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، ط ٢، ١٩٨٣م.
- سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط ١/١٩٨٤م.
- سيد البحراوى: الإيقاع فى شعر السياب: نواة للترجمة والنشر، ط ١/١٩٩٦م.
- سيد قطب: كتب وشخصيات، دار الشروق، القاهرة، ط ٢/١٩٨١م.
- النقد الأدبى (أصوله ومناهجه)، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٤٧م.
- شاكر النابلسى: رغيى الناز والحنطة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٦م.
- الضوء واللعبه (استكناه نقدى لنزار قباني)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١/١٩٨٦م.
- شعبان صلاح: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، دار الثقافة العربية، القاهرة، ط ٢/١٩٨٩م.
- شفيع السيد: نظرية الأدب (دراسة فى المدارس النقدية الحديثة)، دار النصر، القاهرة،



١٩٩٨م.

- التعبير البياني (رؤية بلاغية)، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت.
- شكرى محمد عياد: البطل في الأدب والأساطير، دار المعرفة، القاهرة، ط١/١٩٥٩م.
- موسيقى الشعر العربى (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، القاهرة، ط١/١٩٨١م.
- شكرى الطوانسى: مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبى سنة (دراسة فى بلاغة النص)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.
- شوقي ضيف: دراسات فى الشعر العربى المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط٢/١٩٥٩م.
- فى النقد الأدبى، ط٥/١٩٧٧م.
- صلاح رزق: أدبية النص، دار الثقافة العربية، د.ت.
- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء، القاهرة، ١٩٩٨م.
- : تحولات الشعرية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢م.
- : شفرات النص، دار الفكر، القاهرة، ط١/١٩٩٥م.
- : علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢/١٩٨٥م.
- : نظرية البنائية فى النقد الأدبى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م.
- : نبرات الخطاب الشعرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١/٢٠٠٤م.
- الطاهر أحمد مكى: القصة القصيرة (دراسات ومختارات)، نهضة مصر، ط٦/١٩٩٢.
- طه وادى: شعر ناجى (الموقف والأداة)، دار المعارف، القاهرة، ط٣/١٩٩٠م.
- عائشة عبدالرحمن (بنت الشاطئ): قيم جديدة للأدب العربى القديم والمعاصر، معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٦٦م.
- عباس محمود العقاد، إبراهيم عبدالقادر المازنى: الديوان فى الأدب، والنقد، ج١، ط٢/١٩٢١م.
- عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة (مزايا الفن والتعبير فى اللغة العربية)، مكتبة غريب، د.ت.
- عبدالباسط سعيد عطايا: الرؤى النقدية عند نزار قبانى.. تنظيراً وإبداعاً، مطابع الولاء الحديثة بشبين الكوم، ٢٠٠٠م.
- عبدالجبار داود البصري: إيقاع الشعر العربى بين النظرية والإبداع، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٩م.
- عبدالحميد جوده: الاتجاهات الجديدة فى الشعر العربى المعاصر، دار الشمال للطباعة والنشر والتوزيع، طرابلس، لبنان، ١٩٨٦م.
- عبدالرحمن محمد القعود: الإبهام فى شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل) عالم المعرفة، الكويت، عدد ٢٧٩.
- عبدالرحمن محمد الوصيفي: نزار قبانى شاعراً سياسياً، دار الفكر الحديث، القاهرة،



- ط ٢/٢٠٠٢ م.
- عبدالعزيز الدسوقي: جماعة أبوللو وأثرها في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١ م.
- عبدالغفار مكاوي: قصيدة وصور (الشعر والتصوير عبر العصور)، عالم المعرفة، الكويت، عدد ١١٩، عام ١٩٨٧ م.
- عبدالقادر أحمد الرباعي: الصورة الفنية عند أبي تمام، جامعة اليرموك، الأردن، ط ١/١٩٨٠ م.
- عبدالقادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٨ م.
- : ديوان (ذكريات شباب)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط ٢/١٩٨٧ م.
- عبدالكريم حسن: الموضوعية البنيوية (دراسة في شعر السياب)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١/١٩٨٣ م.
- عبدالله راجح: القصيدة المغربية المعاصرة (بنية الشهادة والاستشهاد)، جا، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط ١/١٩٨٧ م.
- عبدالمنعم تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة، مصر، ١٩٧٨ م.
- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ١٩٩٥ م.
- : التفسير النفسى للأدب، مكتبة غريب، ط ٤/١٩٨٣ م.
- : الشعر العربي المعاصر (قضايا وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧ م.
- عزة محمد أبو النجا: ظواهر غزلية وسياسية واجتماعية في شعر نزار قباني، رسالة ماجستير بكلية البنات جامعة عين شمس، ١٩٩٣ م.
- على عشرين زايد: دراسات نقدية في شعرنا الحديث، مطبعة العمرانية، القاهرة، ٢٠٠١ م.
- : عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الشباب، القاهرة، ط ٤/١٩٩٥ م.
- على المصري: رحلة شوق مع نزار قباني، دار الكتاب العربي، سورية، ١٩٧٧ م.
- عوني عبدالرؤف: بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٦ م.
- عيسى الناعوري: أدب المهجر، دار المعارف، مصر، ط ٤/١٩٦٧ م.
- غالى شكرى: شعرنا الحديث.. إلى أين؟، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩١ م.
- فؤاد دواره: شعر وشعراء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢ م.
- قاسم البريسم: منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري (الآفاق النظرية وواقعية التطبيق)، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط ١/٢٠٠٠ م.
- كمال بشر: علم اللغة العام.. الأصوات، دار المعارف، مصر، ط ٦/١٩٨٠ م.





- ماهر حسن فهمي: نزار قباني وعمر بن أبي ربيعة (دراسة في فن الموازنة)، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧١م.
- مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤م.
- محمد أبو الأنوار: الشعر العباسي، مكتبة الشباب، القاهرة، ط١/١٩٨٣م.
- محمد بنيس: ظاهر الشعر المعاصر في المغرب، المركز الثقافي، الدار البيضاء ط٢/١٩٨٥م.
- محمد حسن عبدالله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١م.
- محمد حسين هيكل: ثورة الأدب، دار المعارف، القاهرة، ط٢/١٩٨٧م.
- محمد زكريا عناني: مدخل إلى أسس الأدب المقارن، ط١/١٩٩٠م، ملحوظة (لم يدون على الكتاب اسم دار النشر التي قامت بنشره)
- محمد عبدالمطلب: التجديد في القصيدة العربية المعاصرة، مؤسسة يمانى الثقافية الخيرية، ط١/١٩٩٨م.
- محمد عبدالمطلب: الشاعر والتجربة (شهادات)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١/٢٠٠٣م.
- : قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م.
- : النص المشكل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٢م.
- محمد عزام: التحليل الالسنى للأدب، وزارة الثقافة بالجمهورية العربية دمشق، ١٩٩٤م.
- محمد على كرد: خطط الشام، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢/١٩٦٩م.
- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٩م.
- محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط٣/١٩٨٤م.
- : واقع القصيدة العربية، دار المعارف، القاهرة، ط١/١٩٨٤م.
- محمد فكرى الجزار: لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٥م.
- محمد مصطفى هدارة: دراسات في الأدب العربى الحديث، دار نهضة مصر، ط١/١٩٩٠م.
- : دراسات ونصوص في الأدب العربى، دار المعرفة الجامعية، مصر، ١٩٨٥م.
- : الشعر العربى الحديث: دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨١م.
- محمد مندور: الشعر المصرى بعد شوقي، دار نهضة مصر، القاهرة، ط٢. (د.ت).
- : في الأدب والنقد، نهضة مصر، (د.ت).
- محمد النويهى: قضية الشعر الجديد، دار الفكر مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢/١٩٧١م.
- محمد الهادى الطرابلسى: خصائص الأسلوب فى الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٦م.



- : فى مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية، ١٩٩١م.
- محمد الولي: الصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى والنقدى، المركز الثقافى العربى، المغرب، ط١/١٩٩٠م.
- ٣- محمود الربيعى: فى نقد الشعر، دار المعارف، القاهرة، ط٤/١٩٧٧م.
- محمود محمد الدش: أبو العتاهية (حياته وشعره)، دار الكتاب العربى، القاهرة، ١٩٦٨م.
- محيى الدين صبحى: نزار قبانى شاعراً وإنساناً، دار الآداب، بيروت، ط١/١٩٦٤م.
- مدحت الجيار: الصورة الشعرية عند أبى القاسم الشابى، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤م.
- : مسرح شوقى الشعرى (دراسة فى توظيف الصورة وبنية النص)، دار المعارف، ط١/١٩٩٣م.
- مصطفى عبدالرحمن: مصادر التفكير البلاغى عند حازم القرطاجنى، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٢م.
- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، مكتبة مصر بالفجالة، ط١/١٩٥٨م.
- منير العكش: أسئلة الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩م.
- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٢/١٩٨٩م.
- النعمان القاضى، وحيد الجمل: موسيقا الشعر العربى، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٠م.
- نوال مصطفى: نزار وقصائد ممنوعة، مركز الراية للنشر والإعلان، ط٢/١٩٩٨م.
- يوسف حسن نوفل: الصورة الشعرية والرمز اللونى، دار المعارف، القاهرة، ط١/١٩٩٥م.
- يوسف حسين بكار: بناء القصيدة العربية، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٩م.
- يوسف عز الدين: التجديدات فى الشعر الحديث، النادى الأدبى الثقافى، ط١/١٩٨٦م.
- (٣) مراجع مترجمة..
- أرنولد هوسر: فلسفة تاريخ الفن، ترجمة: رمزى عيد جرجس، الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٦٨م.
- أ.أ.ريتشارد: العلم والشعر، ترجمة محمد مصطفى بدوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م.
- : فلسفة البلاغة، ترجمة سعيد الغانمى، وناصر جلاوى، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٢م.
- برويز ناتل خانلى: حول وزن الشعر، ترجمة محمد محمد يونس، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١/٢٠٠٣م.
- بول فاليرى: الرؤية الإبداعية: ترجمة أسعد حليم، دار نهضة مصر، ١٩٦٦م.
- جان برتليمى: بحث فى علم الجمال، ترجمة أنور عبدالعزيز، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٠م.



- جون كوين: بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١/١٩٩٠م.
- : اللغة العليا: ترجمة أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢/٢٠٠٠م.
- جون لاينز: اللغة والمعنى والسياق، ترجمة عباس صادق الوهاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م.
- جورج لاكوف ومارك جونسون: الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبدالمجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١/١٩٩٦م.
- روجر آلن: مقدمة للأدب العربي، ترجمة مجدى توفيق وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١/٢٠٠٢م.
- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، دار توبقال، المغرب، ط١/١٩٨٨م.
- رينيه ويلك: مفاهيم نقدية، عالم المعرفة، الكويت، عدد ١١٠.
- رينيه ويلك، أوستن راين: نظرية الأدب، ترجمة محيى الدين صبحى، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، د.ت.
- ستيفن أولمان: دور الكلمة فى اللغة، ترجمة: كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٥م.
- سوزان برنار: قصيدة النثر، ترجمة زهير مجيد مغامس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦م.
- سيسل. دى لويس: الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجناي وآخرين، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٢م.
- فرانسوا مورو: البلاغة، ترجمة محمد الولي وجريز عائشة، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط١/١٩٨٩م.
- فنسنت ب. ليتش: النقد الأدبي الأمريكى من الثلاثينات إلى الثمانينات، ترجمة محمد محيى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- كروتشه بندتو: المجل فى الفلسفة، ترجمة سامى الدروبي، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٧٤م.
- ل.أ. تيموفييف: أسس نظرية الأدب: موسكو، ١٩٧١م.
- ماهر شفيق فريد: المختار من نقد ت.س. إليوت، ج١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- ميلكا إفيتش: اتجاهات البحث اللسانى، ترجمة سعد مصلوح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢/٢٠٠٠م.
- هيجل: فن الشعر، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨١م.





(٤) الدوريات..

- مجلة ألف: عدد ١١، عام ١٩٩١م، الجامعة الأمريكية، القاهرة، مقال للدكتور صبرى حافظ بعنوان (تحولات الشعرية والواقع فى السبعينيات).

- مجلة الآداب البيروتية: عدد ٧/١٩٥٢م. مقال لنزار قباني بعنوان (الحياة تستحق أن نغنيها شعراً طليقاً).

: عدد ٢/١٩٥٧م. مقال لنديم نعيمة بعنوان (الشعر والمرأة ونزار قباني).

: عدد ٣/١٩٦٦م، مقال لمحيى الدين إسماعيل بعنوان (قراءة ثانية لنزار قباني).

: عدد ٣/١٩٧١م، مقال لإريك لويبا: (الجنس والمجتمع فى شعر نزار قباني).

- مجلة الأديب البيروتية: عدد ١/١٩٤٩م، تعليق لعبد اللطيف شرارة على ديوان طفولة نهد

: عدد ٣/١٩٤٩م، نزار قباني مقال بعنوان (رد من نزار قباني إلى عبد اللطيف شرارة).

- أخبار الأدب: مصر، عدد ١٩: تاريخ ٢١/١١/١٩٩٣.

: تاريخ ٤/٤/٢٠٠٤م.

- أخبار الخليج البحرينية: تاريخ ٨/٣/١٩٩٠م، مقال لمحمد عبد الملك بعنوان (شعر الكريستال).

: عدد ٨/٢/١٩٩٦م. حوان أجراه رياض النعمان مع نزار بدمشق.

: عدد الأحد ١/٩/١٩٩٦م.

- الحياة: عدد ١٢٣٧١، تاريخ ١/١/١٩٩٧م.

- الأهرام: مصر، ٩/٧/١٩٩٧م.

- الأهرام العربى: مصر، عدد ٣١، تاريخ ٢٥/١٠/١٩٩٧م.

- روزاليوسف: ١٩٨٨ مقال للدكتور سيد عويس (نزار قباني يمارس السادية لأنه مراهق)

- الشرق الأوسط: ٢٦/٦/١٩٨٥، لقاء صحفى مع نزار قباني.

- مجلة العربى الكويتية : عدد ٣٦٤ عام ١٩٨٩م.

: عدد ٤٠١ عام ١٩٩٢م.

: أغسطس عام ١٩٩٢م.

- فصول (مجلة النقد الأدبي): مجلد ٤، عدد ٢، عام ١٩٨٤م.

: الإصدار الثالث، ربيع وصيف ٢٠٠٣م. عدد ٦٢.

- مجلة الفنون: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد ١١، نوفمبر ٢٠٠١م.

- القاهرة: عدد ٦٥، نوفمبر ١٩٨٦م، مقال للدكتور إبراهيم حمادة بعنوان (نزار

قباني المقفع والنهود المهترئة).

: عدد ٢٢٨، الثلاثاء ٢٤/٨/٢٠٠٠م.

: عدد ٢٠٩، الثلاثاء ١٣/٤/٢٠٠٤م.



قبانى المقفع والنهود المهترئة).

: عدد ٢٢٨، الثلاثاء ٢٤/٨/٢٠٠٠م.

: عدد ٢٠٩، الثلاثاء ١٣/٤/٢٠٠٤م.

: عدد ١١، السنة الخامسة، الثلاثاء ٢٧/٤/٢٠٠٤م.

- كل الناس، مصر: يوليو ١٩٩٥م، (الحلقة السادسة).

: أغسطس ١٩٩٥م، (الحلقة التاسعة).

: سبتمبر ١٩٩٥م، مفيد فوزى ونزار قبانى فى (أطول قصيدة اعتراف).

- المصور: عدد ٢٧٣٤، تاريخ ٣/٥/١٩٩٦م.

- المعرفة: عدد ١٩٧، عام ١٩٧٠م.

- الموقف الأدبي: دمشق، عدد ٢٣٤.

- نصف الدنيا: مصر، عدد ٣٤٤، تاريخ ١/٩/١٩٩٦م.



## . الفهرس ..

الموضوع	الصفحة
* المقدمة.....	١- ز
* التمهيد.. (فى الشعر الغزلى عند نزار قبانى).....	(١- ٥٩)
(١) المبحث الأول: (فى الغزل والشعر).....	٢
١- فى مفهوم الغزل والشعر عند نزار قبانى.....	٢
٢- معالم الذاتية فى شعر نزار قبانى.....	٦
٣- صورة الحب ورؤية العالم.....	٨
٤- رمز الجنس وسياسة المرأة.....	١١
٥- التبغ فى شعر نزار قبانى.....	١٨
(٢) المبحث الثانى.. (أنواع الغزل فى شعر نزار قباتى).....	٢١
أولاً: غزل المرأة..	٢٢
١- غزل حسى « صريح »:.....	٢٤
أ - التغزل بأعضاء جسد المرأة.....	٢٥
ب- التغزل بأثواب المرأة وأدوات زينتها.....	٣١
ج- التغزل بنهدى المرأة.....	٣٦
٢- غزل وجدانى « عفيف »:.....	٣٨
أ - تأليه المرأة فى غزل نزار.....	٣٩
ب- الحزن فى غزل نزار.....	٤٠
ج- اهتمام نزار بوجودان المرأة.....	٤٥
ثانياً المدينة: « دمشق، بيروت، القاهرة ».....	٤٨
(٣) المبحث الثالث.. (شعر نزار الغزلى فى ميزان النقد).....	٥١
* الفصل الأول.. (الأسلوب الشعرى).....	(٦٠- ١٠١)
- فى الأسلوب.....	٦١
(١) المبحث الأول: تنوع الأساليب فى شعر نزار قبانى الغزلى.....	٦٤





- ١- طوابع أسلوبية تنزع إلى القديم: ..... ٦٤
- أ - القافية والروى ..... ٦٥
- ب- الأغراض ..... ٦٦
- ٢- طوابع أسلوبية تنزع إلى الجديد: ..... ٦٨
- أ - فى اللغة ..... ٦٩
- ب- التلقائية والهمس ..... ٧١
- ج- الموسيقى التصويرية ..... ٧١
- (٢) المبحث الثانى: الوضوح فى أسلوب نزار قبانى ..... ٧٣
- (٣) المبحث الثالث: الجمال فى أسلوب نزار قبانى ..... ٨٦

#### \* الفصل الثانى.. (اللغة الشعرية) ..... (١٠٢-١٤٣)

##### (١) المبحث الأول.. (لغة شعر الغزل) ..... ١٠٣

###### ١- مدخل ..... ١٠٣

###### ٢- معجم شعر الغزل: ..... ١٠٤

###### أ - الحب ..... ١٠٧

###### ب- الحياة والموت ..... ١٠٩

###### ج- الحزن والفرح ..... ١١١

###### د - المفردات التراثية ..... ١١٣

###### هـ- المفردات الأجنبية ..... ١١٤

###### و - اللغة الحسية ..... ١١٦

##### (٢) المبحث الثانى.. (الظواهر اللغوية) ..... ١٢١

###### ١- الصياغة القانونية ..... ١٢١

###### ٢- لغة الأنا ..... ١٢٣

###### ٣- التكرار ..... ١٢٥

###### ٤- القص والحوار: ..... ١٢٨

###### أ - الحوار الداخلى ..... ١٢٩

###### ب- الحوار الخارجى ..... ١٣٠



١٣١.....	٥- ظواهر أخرى:
١٣١.....	أ - الأبيجراما وشكل النص
١٣٢.....	ب - الطباق
١٣٣.....	(٣) المبحث الثالث.. (مستوى الأداء اللغوي)
١٣٣.....	١- نزار واللغة الثالثة.
١٣٦.....	٢- نزار بين الشعرية والنثرية.
١٣٨.....	٣- المآخذ اللغوية.
١٤٠.....	٤- تنوع معجم الغزل.
١٤١.....	٥- الدلالة النفسية للمفردات.
(٢١٥-١٤٤).....	* الفصل الثالث.. (الصورة الشعرية)
١٤٥.....	- مدخل عام.
١٤٧.....	(١) المبحث الأول.. (الصورة التقليدية)
١٤٩.....	١- التشبيه.
١٥٥.....	٢- الاستعارة.
١٦٠.....	٣- الكناية.
١٦٣.....	٤- المجاز.
١٦٧.....	٥- التشكيل بالمقابلة.
١٧٤.....	(٢) المبحث الثانى.. (الصورة الحديثة وتطورها)
١٧٦.....	١- الرمز وتوظيف التراث.
١٨٩.....	٢- تراسل الحواس.
١٩٣.....	٣- النزعة الدرامية.
١٩٨.....	٤- التصوير باللون.
٢٠١.....	أ - اللون وتراسل الحواس.
٢٠١.....	ب- فى ترتيب ورود الألوان لدى نزار.
٢٠٤.....	٦- التشكيل الطباعى أو « التشكيل المكانى وإنتاج المعنى ».



(٣) المبحث الثالث.. (صورة الغزل فى ميزان النقد الحديث) ..... ٢٠٧

١- فى تعبير الصورة الشعرية عن التجربة الشعورية لدى نزار ..... ٢٠٧

٢- مدى ارتباط الصورة الشعرية بموضوع القصيدة والخط الشعورى

العام..... ٢٠٩

٣- حسية عناصر تشكيل الصورة فى غزل نزار قبانى..... ٢١٢

٤- بعض عيوب الصورة عند نزار قبانى..... ٢١٤

\* الفصل الرابع.. (الموسيقى الشعرية) ..... (٢١٦-٢٦٤)

- فى موسيقى الشعر..... ٢١٧

(١) المبحث الأول.. (موسيقى الشعر لدى نزار قبانى) ..... ٢٢

١- فى الموسيقى الخارجية والداخلية..... ٢٢

٢- من وسائل التعبير الموسيقى:..... ٢٢٥

أ - حروف المد..... ٢٢٥

ب- التردد الصوتى..... ٢٢٧

٣- لغة الغزل فى القصيدة العمودية لدى نزار قبانى..... ٢٣١

٤- لغة الغزل فى الشعر الحر لدى نزار قبانى..... ٢٣٤

٥- لغة الغزل فى قصيدة النثر لدى نزار قبانى..... ٢٣٧

٦- من ظواهر التجديد الموسيقى لدى نزار قبانى:..... ٢٤

أ - المزج بين بحرین فى القصيدة الواحدة..... ٢٤١

ب- المزج بين الشكلین (العمودى والحر) فى القصيدة الواحدة..... ٢٤١

ج- استخدام القالب الموحد ذى القافية الواحدة واستخدام القالب المقطعى

ذى القوافى المتعددة..... ٢٤١

د - تجديد فى موسيقى القافية المقيدة..... ٢٤٢

هـ- استخدام البحر تاماً ومجزئاً فى البيت الواحد..... ٢٤٢

و - تكرار بيت بعينه أكثر من مرة فى القصيدة..... ٢٤٣

(٢) المبحث الثانى.. (الأوزان والبحور)..... ٢٤٤





- ١- الوزن والحالة النفسية..... ٢٤٤
- ٢- البحور لدى نزار قباني ودلالاتها:..... ٢٤٥
- أ - احتفاظ الرجز بالمرتبة الأولى فى الاستخدام لدى نزار..... ٢٤٩
- ب- المتقارب فى المرتبة الثانية..... ٢٥٠
- ج- غلبة الأوزان البسيطة..... ٢٥١
- ٣- الضرورة الشعرية وتجاوزات موسيقية:..... ٢٥١
- أ - (فاعل) فى حشو الخبيب..... ٢٥٣
- ب- (مستفعلان) فى ضرب الرجز..... ٢٥٣
- (٣) المبحث الثالث.. (دلالات القافية وخصائصها)..... ٢٥٥
- ١- فى القافية، ..... ٢٥٥
- ٢- التصريع..... ٢٥٩
- ٣- التدوير..... ٢٦١
- ٤- التضمين..... ٢٦٢
- \* خاتمة..... ٢٦٥
- \* ملخص البحث باللغة الإنجليزية..... ٢٧٠
- \* المصادر والمراجع..... ٢٧٣
- \* الفهرس..... ٢٨٤











